العدد الخامس والثلاثون بعد المائة

عمّان

مجلة ثقافية شهرية





للفنان ممدوح قشلان

قضية رابحة في مواجهة رهانات خاسرة

كأنها الحلقة الأضعف، والمشروع المشكوك في مشروعيته، أو كأنها الحمل الزائد في مسيرتنا، الفائض عن حاجتنا، والترف الذي تستهوينا ممارسته بقصد التسلية هل هي فعلاً قضية طارئة على مسيرتنا، أم هي الأصل في تلك المسيرة، التي أسندت مشروعنا، ودافعت عن مبرر حاضرنا وصولاً إلى مستقبلنا..؟ ألم تكن بدء البداية في خطابنا العقائدي، أم كانت مشروعاً كاريكاتيرياً نداوي به تجهمنا ويأسنا وانكساراتنا لكي نلوذ من خلاله إلى الضحك والتسلية وقتل الفراغ الذي يحاصرنا من كل جانب..؟! لماذا تكون الثقافة مسألة هامشية على أجندتنا القومية ولماذا تشكل كابوساً مرعباً مالياً ومعنوياً لهذه الأجندة؟! ولماذا لا تعتبرها الأمم الأخرى كذلك ولا تنظر إليها النظرة الهامشية كما نفعل نحن.

بين الحين والآخر تُطرح القضية الثقافية كمسألة ذات عبء مالي، ولا يمر عقد من السنين إلا ونشهد إغلاق منبر ثقافي هنا وهناك، بدلاً من ولادة مشاريع ثقافية جديدة، ويزداد الأمر استهانةً وازدراءً عندما يتم طرحها للتقييم والتقويم بهدف التأكد من حاجتنا لها وليس لتعظيمها والارتقاء بمستوياتها، وكأن الأمر يتساوى مع قضايا مثل الإرشاد الزراعي الذي يأخذ بعين الاعتبار احتياجات السوق وحاجته الفعلية، ويتطلب إعادة نظر بين الحين والآخر بسياساته.

أنا أفهم وأتفهم أن تطرح قضية الاستثمار ايجابياته وسلبياته في هذا القطر وذاك وهي كثيرة، أو أن تُطرح قضية الزراعة وهي تعاني من مشكلات مستعصية يتحمل انعكاساتها صاحب الأرض والمزارع والمستهلك على حد سواء، وأفهم وأتفهم أن تُطرح على بساط البحث قضية الجودة في الصناعات المحلية على مختلف أنواعها والتي تعاني . أيضاً-من سوء في توفر المواصفات المطلوبة في عدد منها، وأفهم أيضاً أن تُطرح القضايا السياسية فيما إذا كانت حققت الأهداف المرجوة منها أم لا، وكذلك الأمر بالنسبة للقضايا الاجتماعية والتعليمية.

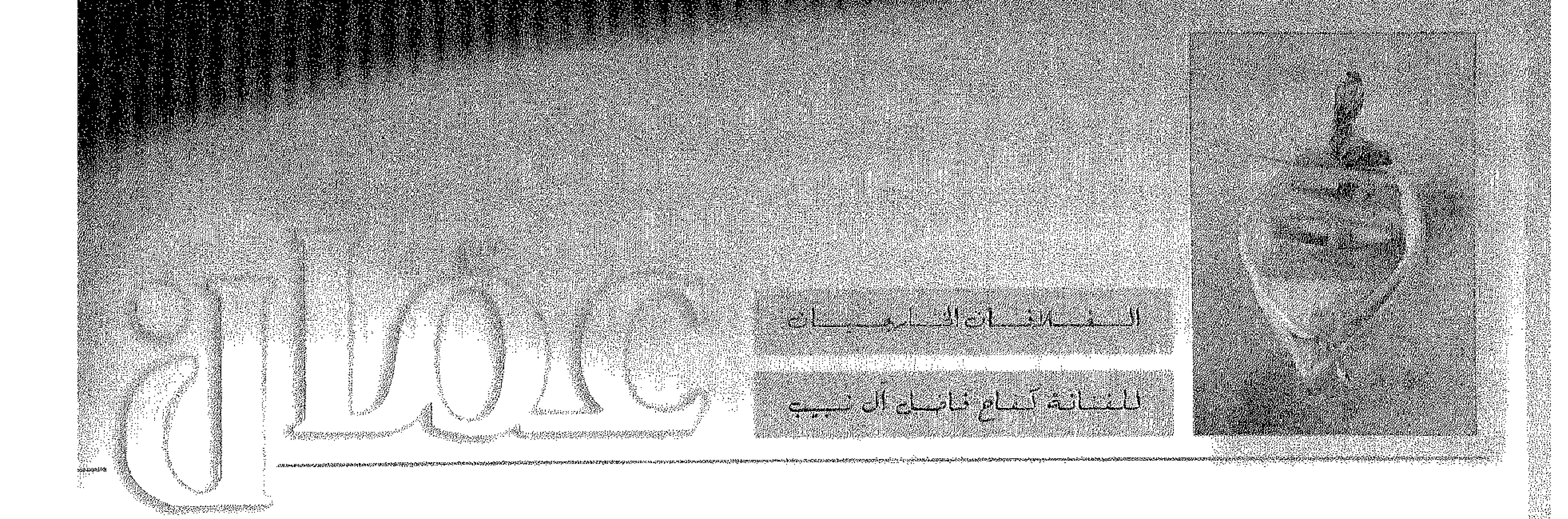
ولكنني لا أستطيع أن أفهم أو أتفهم أن يتم التغاضي عن كل تلك المشكلات المستعصية، بينما لا يجد أصحاب القرار من موضوع يتفقون على تحجيمه أو تهميشه سوى المسألة الثقافية التي هي عنوان مسيرتنا، ومشروعية حوارنا مع الآخر لكي نؤكد من خلالها أننا أمة تدافع عن حضورها ومستقبلها بما تمتلكه من مخزون ثقافي ومعرفي.

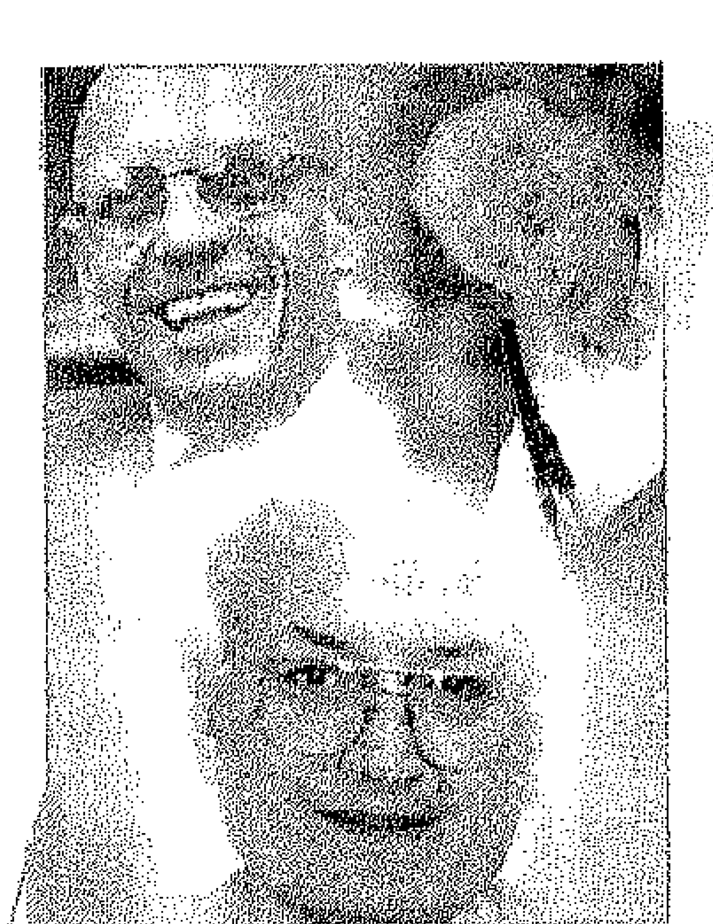
تُرى من يتحمل التبعات في ما يحدث..؟

هم - وأقصد أصحاب القرار- أم نحن الذين نقبض على جمر الإيمان به..؟

وبلا تردد أقول نحن رغم أن الذين « يدبون الصوت» مما يجري هم جزء أساسي من هذه المشكلة وليتهم يعيدون النظر في ما يقترفون من آثام من خلال حياديتهم تارة، والتشفي تارة أخرى، إن لم أقل الإسهام غير المباشر في كثير من الحالات، ولكنها ستظل القضية الرابحة بلا منازع في مواجهة رهانات خاسرة!!

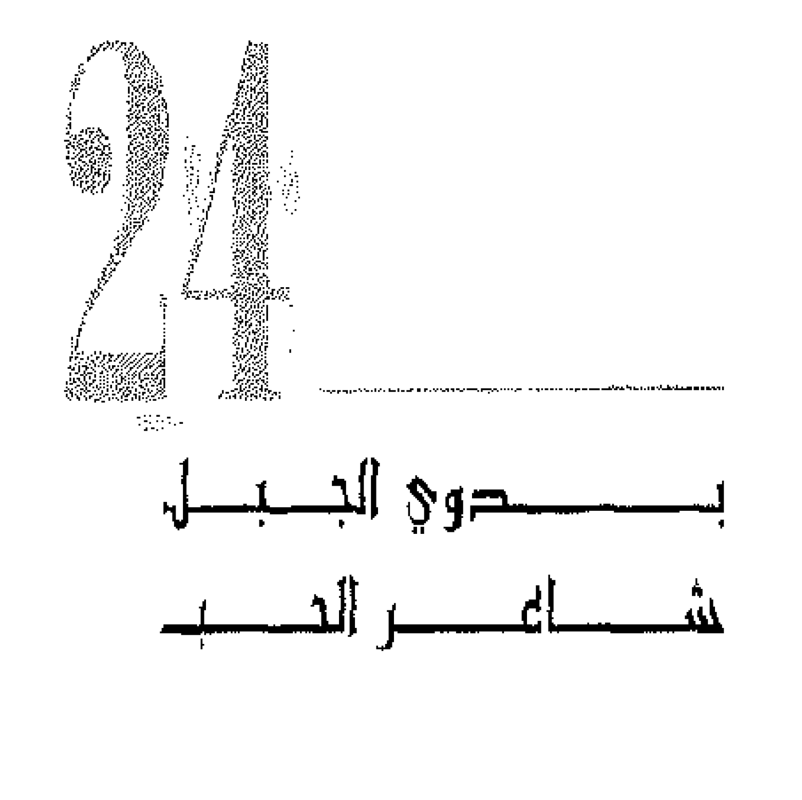
رئيس التحرير





4

الدلالة والتأويل
في الخطاب
الأصولي التراثي



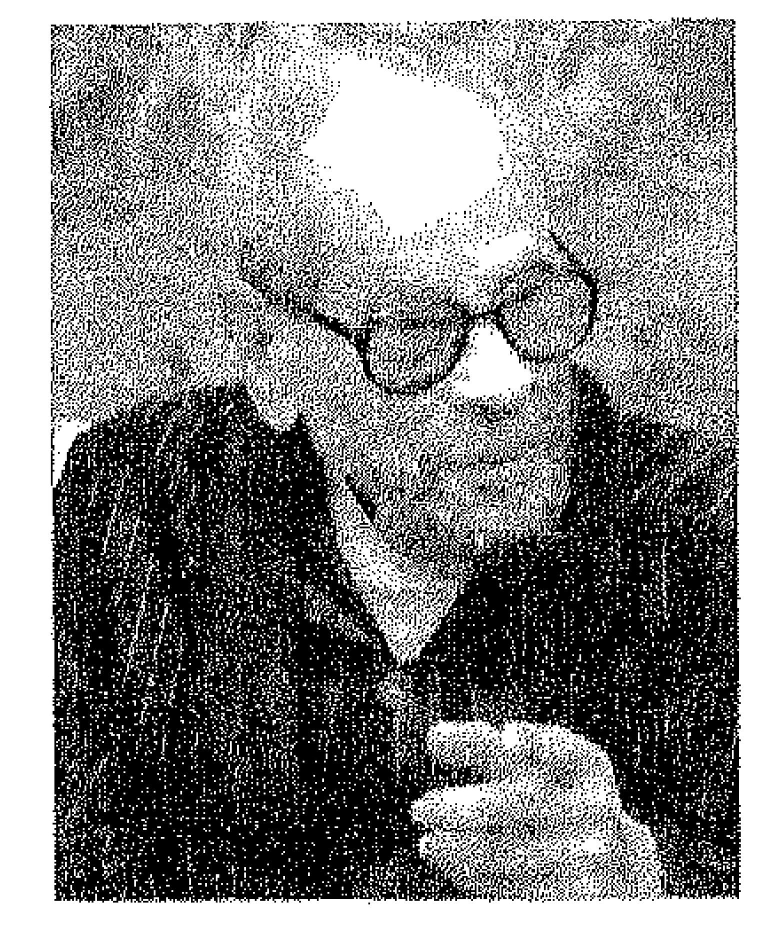
24

بدوي الجبل
شاعر الحب



36

الخطاب الأبدي النسوي
بين سلطة المتخيل
وسؤال الهوية

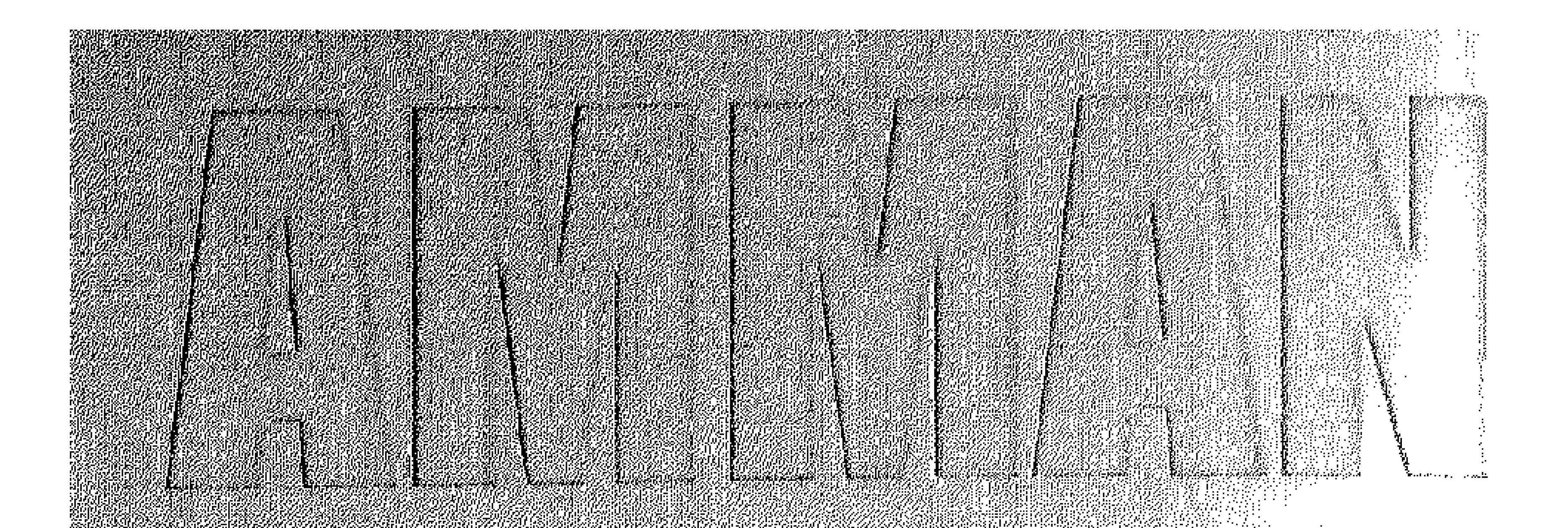


44

مشهديات نجيب محفوظ
بين السرد والحوار

المحتويات





ايلول / ٢٠٠٦

135

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٢/٢٠٠٢/د)

التصميم /الأخراج والرسوم

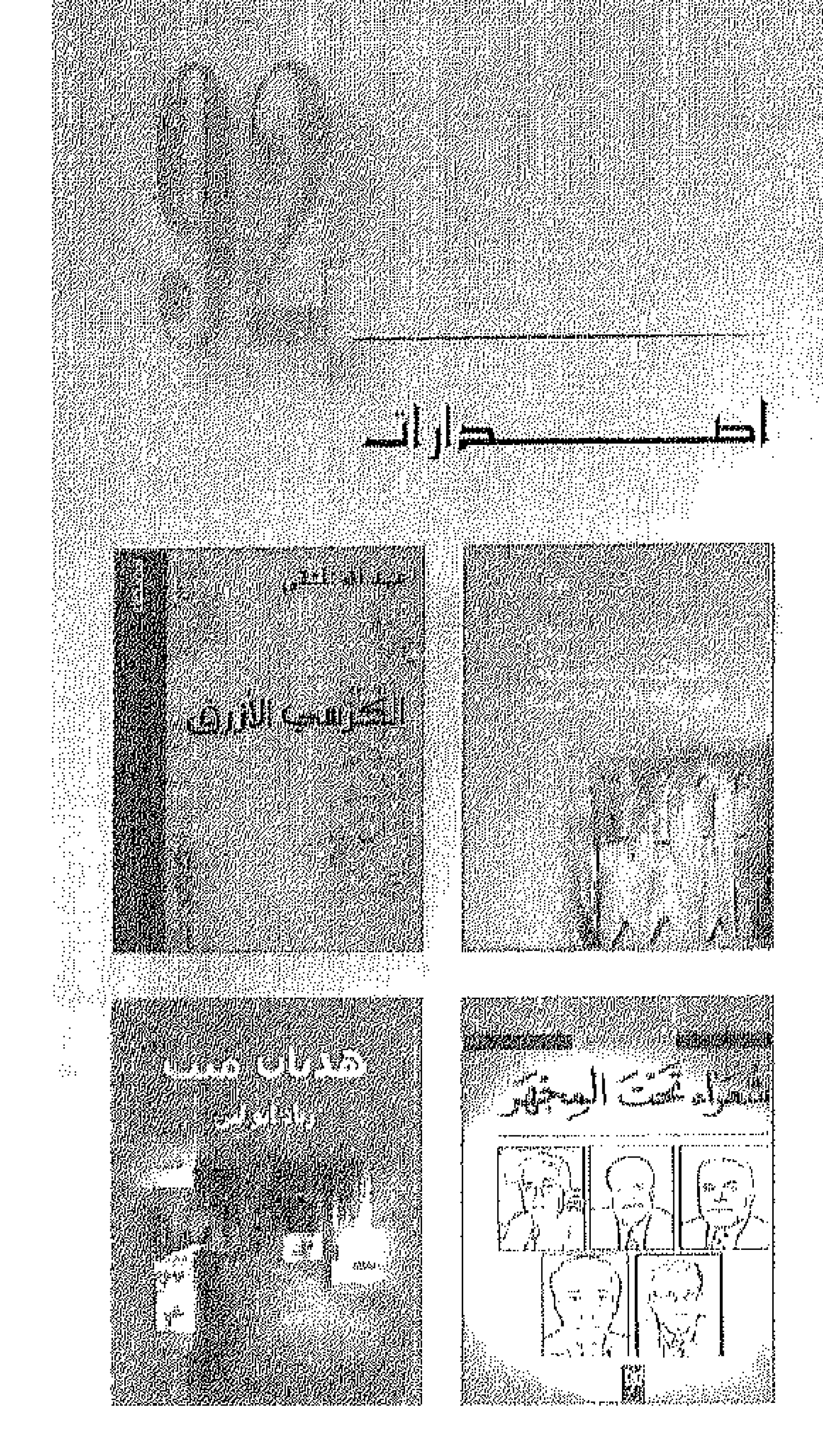
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر









الدلالة والتأويل في الخطاب الأصولي التراثي**

د. منور عبد الجليل *

مدخل تأسيسي: **الخطاب تشكل معرفي قبل أن يكون تشكلا على مستوى النسق اللغوي، وحتى يتأسس هذا الشكل المعرفي، ويأخذ بنية ذات قواعد مطردة، وجب أن يحصل تراكم للمقول اللفظي في إطار سلطة تكرس هيمنة خطابية على صعيد حقل من أنظمة خطابية متعددة ومتزامنة.**

لقد قادت ظروف القراءة، ووسائل التعرف على العالم الدلالي الموسوم بالتعدد إلى أن يصطبغ نسق الخطاب بصبغة معينة، تبرز ضمن خصائص أسلوبية، ولغوية عامة، يغدو معها البحث عن أبعاد الدلالة، وأشكال المعنى، بحثا عن آليات تسمية هذه الأبعاد وتلك الأشكال، ذلك أن تحليل الخطاب يركز على مسألة الطرائق الموصلة لتحديد المعنى فإذا اختلفت الطرائق، كان الإختلاف في المعنى والحكم.

الخطاب الشرعي، المشكل، خطاب يختصر نظامين من الأنساق، نظاماً قديماً، ونظاماً محدثاً، وهذا الاختصار بقدر ما كان معينا على فهم قصدية الخطاب المشكل في بيئة التنزل الأول، بوصفه امتدادا للنظام الخطابي القديم في الأشكال التعبيرية والأنساق اللفظية، كان في الوقت ذاته مشكلا لقطيعة ابيستيمية على مستوى بنية المعرفة التي تأخذ طبيعتها من تطور الوسائل والأدوات على مر العصور والأزمان.

التأويل عند علماء الأصول يتسلل من خلاله الذهن إلى فجوات السياق اللغوي لملئها بعناصر من وحي أداة التأويل، وعبرها يلحظ المؤول جملة العلائق الرابطة بين عنصر وآخر في الخطاب وبين خطاب وآخر في النص، وبين نص وآخر في السورة، وربط ذلك كله بمقتضيات كتاب القرآن الكريم إن في مراميه الكبرى أو في أصوله التي تسمح باجتهاد العلماء، وإذا كان الخطاب الشرعي يمتد لنص الحديث الشريف فإن ذلك يعد إسنادا قويا مزدوج الوظيفة إسناد الحديث بالقرآن وإسناد القرآن بالحديث.

إن الأنساق اللغوية، في الخطاب الشرعي، هي الدليل الذي يقود التأويل إلى فتح هذا الحقل حقل الأنساق ليلحظ من خلال ذلك مجموعة من الظواهر اللغوية الدالة من ذلك: عملية الوقوع والرصف بين عناصر الخطاب الشرعي، وعملية الإسقاط الدلالي ومحدوديتها، إذ قد ينغلق الحقل الدلالي فلا يسمح بإسقاط خارج الإسقاط الأول والأوحد، وهذا مثلا يتأكد في نوعية من الخطاب الشرعي المسمى بالخطاب المحكم في نص القرآن الكريم، والخطاب البين الدلالة في خطاب نص الحديث، بينما قد يوفر الخطاب الشرعي آليات داخل أنساقه تسمح بأن ينفتح الإسقاط الدلالي وبالتالي يتعدى حقله الظاهر إلى حقول أخرى تقتضيها القراءة المحايثة.

هذه المقاربة للخطاب التراثي،المتمثل في الخطاب الأصولي، نسعى من خلالها إلى استجلاء الطرائق التي قدّمها العلماء في حقل الأصول، ونحاول أن نوضّح مدى أهمية هذه الطرائق والآليات في تحليل النصوص على اختلاف خصائصها النسقية ومقولاتها اللفظية

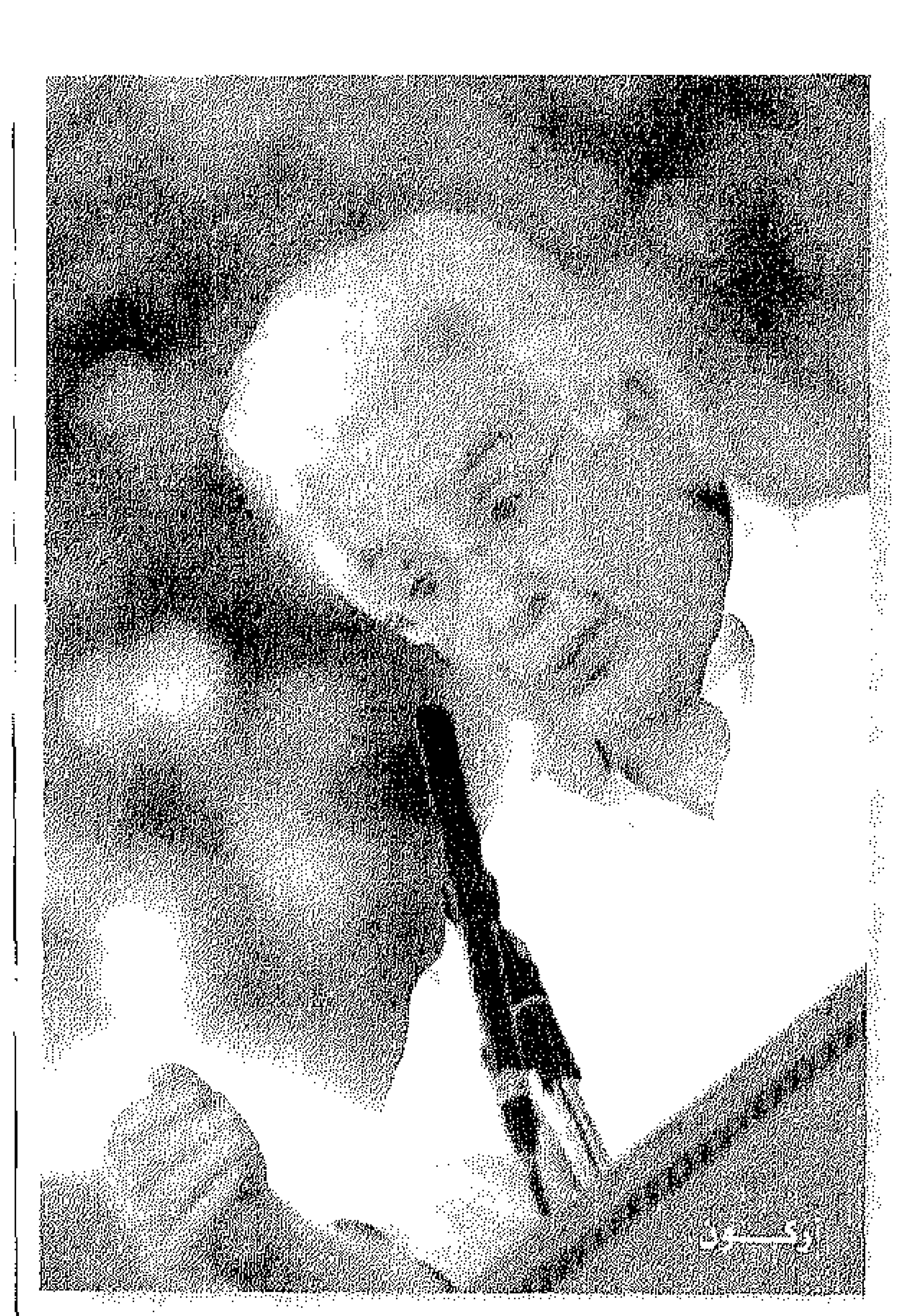
ا- الخطاب بين النسق والسياق:

إن القرائن المرّجحة لدلالة الحكم في الخطاب الشرعي تتفاوت وتتفاضل، إذا ما وقعت في خطابين أو أكثر يوهم معها التناقض والإختلاف، أيهما يعتبر من هذه الأنساق الخطابية محكما ظاهر الدلالة بحيث تتخذ قرينته دليلا لإثبات دلالة الخطاب المتشابه، إذ تعمل ها هنا العناصر الرابطة بين الحقول على ضم هذه الحقول إلى بعضها البعض كونها تشكل في النهاية حقلا واحدا، أو بتعبير أدبي حقلا موضوعاتيا مسوغا لجعل هذه العناصر تشرح بعضها البعض وتدخل في علائق مفرداتية ينجم عنها علائق بين أنظمة خطابية متعددة يقول السيد عبد الغفار وهو يقدم إجراء تأويليا في هذا المجال: «... وربما يكون الإعتماد على المحكم كدليل لبيان المراد من المتشابه هو حمل المحكم لوجه واحد من الدلالة فلا يتطرق إليه رأي، ولا تلحقه مظنة، ولذا يمكن أن يكون دليلا ثابتا يرجع إليه إذا اشتبه الأمر ونلمس هنا تدخل القرينة العقلية في محاولة التوفيق بين المتشابهات عن طريق المحكمات، فهي أقوى من دليل اللغة(١) وهذا التعاضد بين نسقين من الخطاب يكون عماده القرائن فوق اللغوية وهي القرائن التي تتبع جزئيات في النسق لتجعلها أساس عملية الإلحاق، إلحاق نص المتشابه بنص المحكم في الدلالة والحكم.

إن السياق العام الذي انتظم ضمن إطاره الخطاب، والسياق الذي يقرأ من خلاله، كل ذلك له أثر كبير في تحديد المعنى وإبراز المفهوم من النص، خاصة مع ورود ألفاظ تدخل في حقل المشترك أو المترادف، فكيف نوفق بين دلالات هذه الأوضاع المختلفة للفظ؟ ثم هل السياق كفيل بأن يبرز دلالة اللفظ المختلف حوله؟ يقول (ج. فندريس): حينما نقول بأن لإحدى الكلمات أكثر من معنى في

وقت واحد، نكون ضحايا الانخداع إلى حد ما. إذ لا يطفو في الشعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعينه سياق النص «(٢) هكذا أول علماء الأصول ألفاظ وردوها إلى دلالتها السياقية مع اختلاف بارز مع دلالتها المعجمية أو المفرداتية من ذلك تأويل قوله تعالى: من سورة البقرة «الشيطان يعدكم الفقر ويامركم بالفحشاء». يحمل لفظ الفحشاء على دلالة البخل لاقتضاء السياق لها.

إن التأويل يتخذ منافذ نسقية ليعيد توزيع عناصر الخطاب أو ايحاءاتها وفق منظور قرائي جديد يأخذ بمعطيات المراجع الأولى لنص الخطاب لينتج مراجع جديدة تقدمها العناصر نفسها ولكن وفق تنظيم دلالي مغاير. يقول سعيد بن كراد في ذلك: «إذا كان التأويل ممكنا فإن ذلك يعود إلى قدرتنا على إسقاط مبادىء جديدة على هذه التجربة المعطاة من خلال الحدود الظاهرة للعلامة وفق أنماط متنوعة من التدليل. وهو ما يعني، بعبارة أخرى إعادة بناء قصدية النص وفق مقتضيات السياقات التي تقتضيها القراءات المتنوعة». (٣) ومع تنوع التجارب وتباين الوقائع يأتي النص الشرعي والقرآني على وجه الخصوص - حاملا لأطر الفهم والإسقاط الجديدين بحيث أنه يوضع دلالاته بشكل يستجيب لمقتضيات الوقائع الجديدة، وفوق ذلك فإن النص الشرعي وإن كان يحمل اللفظ في الخطاب المعنى والدلالة، إلا أنه يقدم شبكة من العلاقات النسقية لتحديد المعنى الباطن، وذلك بواسطة القرائن التي يتوصل إليها العلماء بطريق اللغة وتأمل أنساقها، والشرع وتأمل مقاصده وأساليبه، والعقل وتتبع استدلالاته ومدارجه يقول السيد عبد الغفار: «النص الديني» من كتاب وسنة، له وجوه ظاهرة وباطنة يحدث الناس بما يوافقهم منها. فالباطن في النصوص الدينية هو الذي يعني هدف الشارع ومقصدة، وهذه المقاصد لم يتوان أصحاب المعرفة منذ زمن الرسول عن بيانها وإظهارها ما دامت توافق اللغة والعقل والشرع، واجتماع القرائن التي تساند المعنى المقصود»(٤) وإذا أخذنا بمعطى ظاهرية الدلالة في النص الشرعي منذ أن نزل، وفي محيطه الأول، فإن التأويل الحديث يتأسس على تاريخانية النص المؤول، ومحاولة إنتاج

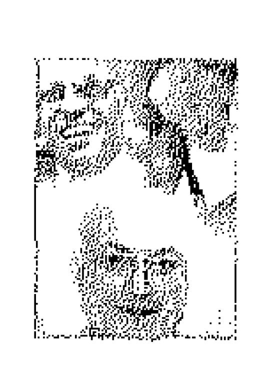


دلالاته باعتبار معيار المحايثة والمزامنة ثم باعتبار المواضعة، أي خلق وضعيات جديدة للنص من أجل إنتاج دلالاته التي يطلبها المحيط السوسيوثقافي، المؤسس على بنية معرفية يتجاذب أرضيتها طرفان: مرسل ومرسل إليه. ومن الممكن أن يستعان في تحليل رسالة الخطاب الشرعي، على عناصر يقدمها نص الخطاب، والسياق التخاطبي ذي المنحى التاريخي، من تلك العناصر، المراجع غير الأساسية في الخطاب مثل الإشارة إلى أشياء أو أشخاص في موضوع الخطاب، فضلا على الموضوع الرئيسي. كما يقدم المقام الذي أنتج فيه الخطاب، لأول مرة، إضاءات هامة حول وسائل التوصيل والتدليل ونعني بذلك طبيعة النص مثل أن يكون كلاما ملفوظا، أو كتابة أو إشارات محمولة ضمن نظام كتابي، وهو ما يسمى بالقناة.

٢- آليات تحليل الخطاب:

إن آليات تحليل الخطاب تتراوح بين قطبين أساسيين وهما تحليل وضعية الباث أو من ناب منابه، وتحليل مقام المتلقي وظروفه، وما يتعلق بهذين القطبين من جدية الرسالة الخطابية وتأثيراتها ومقصديتها، وبذلك فإن عملية تحليل الخطاب لا تصل إلا المبتغى المراد إلا إذا أخذ السياق العام كطرف فاعل في تحديد آليات إنتاج الخطاب. وقد أحصى (ج. يول) و(ج. ب. براون) في كتابهما (٥) خصائص السياق العام المشرف على تصدير الخطاب، وما يحيط به من حيثيات تعود إلى منتج الخطاب، والآليات التي وظفها، وإلى متلقي للخطاب ووسائل التلقي وحصر الكاتبان تلك الخصائص في عشر، وهي:

١. المرسل: وهو المتكلم أو الكاتب الذي أنتج القول.
٢. المتلقي: هو المستمع أو القارئ الذي تلقى القول.
٣. الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون. يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.
٤. الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي، ومضمونه الدلالي.
٥. المقام: وهو زمان ومكان الحدث التواصلي، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الأحوال المصاحبة لفعل الكلام والتوصيل، كالإشارات والإيماءات وعلامات الوجه...
٦. القناة: وهو اختيار الباث لوسيلة توصيل الخطاب إلى المتلقي مثل: كتابة، كلام، إشارة،...
٧. النظام: وهو يتعلق باللغة المستعملة في التخاطب، وخصائصها الأسلوبية.
٨. شكل الرسالة: ويتعلق بالطابع الشكلي لموضوع الرسالة مثل أن يكون سخرية أو جدالاً، أو تأنيباً...
٩. المفتاح: ويتعلق بتقويم الرسالة. من حيث الاثارة، إثارة العواطف والمشاعر، ومن حيث عمقها وأبعادها....
١٠. الغرض: ويتعلق بمقصدية رسالة الخطاب، ومدى تحقيقها، وانعكاسها لدى المتلقي.



فلما كان التأويل ابراز مراد المتكلم، ومقصدية دلالة خطابه، فإن القصدية القائمة في النفس هي الحقيقة التي يضطلع بإبرازها التأويل إلا أن «الحقيقة المقصودة هنا هي حقيقة مؤقتة إذ يتعلق التأويل أساسا بدلالة الألفاظ، والألفاظ تتغير حقيقة دلالتها من أسلوب لآخر، وربما تتغير كذلك من وقت لآخر» (٦) وقد ثبت لدى منظري التأويلية أن الحقيقة ليست واحدة، وإنما هي تتغير بحسب نسق القراءة النصبية وحيثياتها، وهذا يتطابق مع فكرة أن دلالة اللفظ هي صورته الذهنية لا مسموعه الخارجي، أو مرجعه الإحالي. يقول خاليد السبكي وهو ينقل رأي ميشال فوكو حول هذه المسألة: « إن الممارسات والسلوكات أو المقولات (Enoncés) لا تكتفي بالدلالة التي ترتبط بمستوياتها الظاهرة، بل تتعداها لتقول أكثر مما

تقوله سواء بشكل مباشر أو غير مباشر»(٧) فالخطاب في نسقه الظاهر لا يكشف عما يبطنه من دلالات إلا بقدر ما يحفظ للنص سياقه العام، أما الدلالات المتعلقة بالخطاب نفسه والتي تأبى أن تنكشف مع القراءة السياقية العامة، فإنها تحتاج إلى مزيد من آليات الحفر في أسس المعرفة التي أنتجتها. ذلك أن بنية المعرفة ترتد في أصولها الخفية إلى البنية الذهنية والفكرية التي تواضعت على نعت العالم الدلالي وتسمية أجزائه ومكوناته، فالحقيقة ليست محمول اللفظ وإنما هي ما ينعكس في الذهن من صور دلالة ذلك اللفظ. يقول الفخر الرازي: « المعنى اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية (...) إذا رأينا جسما من البعد، وظنناه صخرة قلنا: إنه صخرة، فإذا قربنا منه وشاهدنا حركته وظنناه طيرا قلنا: إنه طير، فإذا زاد القرب علمنا أنه إنسان. قلنا: إنه إنسان، فاختلفت الأسماء عند اختلاف التصورات » (٨) فالدلالة اختلفت لاختلاف صورة المرجع، وبالتالي فأي تغير يطرأ على بنية التصور، يؤثر على بنية الدلالة أو الحقيقة المؤقتة للمعنى، إلا أن هذه الحركية التصورية من شأنها أن تعين على رسم الحقول الدلالية التي ينتقل عبرها اللفظ عند اختلاف التصور نظرا لوجود قرينة صارفة. ولذلك فإن القرائن هي التي تجعل حقل المراجع يتغير، كما وضّح ذلك الفخر الرازي، وقد انبرى علماء أصول الفقه يبينون العلاقة الجدلية القائمة بين القرينة وصرف اللفظ، أو كما سمي عندهم بالدليل والتأويل وقد قسمت هذه العلاقة إلى ثلاثة أقسام:

١. دليل أوضح وأقوى لتأويل اللفظ وصرفه عن ظاهره.

٢. دليل غير واضح أو ضعيف، فلا يصرف اللفظ عن ظاهره.

٣. دليل واقع بين وضوح وغموض، فيرجّح حينئذ أحد الاحتماليين.

يقول الآمدي ملخصا هذه العلاقات: « أن يكون اللفظ قابلا للتأويل بأن يكون ظاهرا فيما صرف عنه، محتملا لما صرف إليه، وأن يكون الدليل الصارف للفظ عن مدلوله الظاهر راجحا على ظهوره اللفظ في مدلوله، ليتحقق صرفه عنه إلى غيره، وإلا فبتقدير أن يكون مرجوحا (أي أن الدليل أقل قوة من اللفظ) لا يكون صارفا أو معمولا به اتفاقا. وإن كان مساويا لظهور اللفظ في الدلالة (...) فيتردد بين الإحتماليين على السوية، ولا يكون ذلك تأويلا (...) وعلى حسب قوة الظهور (في الدليل) وضعفه وتوسطه يجب أن يكون التأويل». (٩)



و الخطاب حين يقدم منافذ للتأويل يضع حدا أدنى لدائرة التأويل لا يمكن أن ننزل دونها، وإلا كان التأويل إنتاجا آخر للخطاب، وليس إنتاجا دلاليا له. ولذلك فإن إجرائية التأويل تقتضي وضع السياق الخطابي موضوع التأويل كمنطلق أساسي إن في شكله النسقي، أو في بنيته الدلالية، وذلك لاستنباط سياقات أخرى لها محمولات دلالية مختلفة.

يقول سعيد بنكراد: « فإذا كانت الجملة تحافظ على معناها الأول في كل السياقات، فإنها في الوقت ذاته متفتحة على تعدد دلالي بالغ الغنى والتنوع » (١٠) ولذلك فإن الأصوليين حين بسطوا القول حول الدلالات الموافقة لدلالة نص الخطاب، والدلالات المخالفة، فإنهم في الحقيقة قد استنبطوا خطابات أخرى تقع في حقل سياقي لنص الخطاب إن على مستوى العلاقات الإمتدادية أو على مستوى العلاقات العكسية. والذي يحدد أي السياقات هي المقصودة ضمن الحقل الواسع وهو واقع القراءة.

وهذا ما تقرر في نظريات تحليل الخطاب في العصر الحديث إذ أن آليات تحليل وتأويل نصوص الخطاب الخفية يمر عبر تفكيك هذا الخطاب وإعادة تركيبه وفق المنظومة المعرفية التي أنتجته يقول ميشال فوكو وهو يحدد طريقة استنباط النصوص الغائبة: «إذ تبدأ، أي النصوص الغائبة،بإعادة إنشاء خطاب جديد، وبالعثور على الكلام الأبكم الهامس الذي لا يتوقف يحرك من الداخل الصوت الذي نسمعه يتعلق باستعادة النص الرفيع اللامنظور الذي يسري بين السطور المكتوبة، ويزاحمها أحيانا». (١١) ويحتاج ذلك إلى فقه عميق للتحولات التي تطرأ على بنية التعبير. وهذا ما تسعى إليه المنهجية المعاصرة في بلورة رؤية حديثة حول النص الديني تريد من خلالها رسم خطوط واضحة في سبيل معرفة شكل وحجم الحقل المعرفي الذي ساهم في تشكيل بنية النص الديني، وأعطى له هذا الامتداد في دلالاته ليتصل بالبنية المعرفية المعاصرة. يقول محمد أركون: « ينبغي أن نعود إلى الماضي ليس من أجل إسقاط حاجات المجتمعات الإسلامية المعاصرة، ومشاكلها على النصوص الأساسية السابقة، كما يفعل علماء الدين الإصلاحيون،و إنما من أجل أن نتوصل إلى الآليات التاريخية العميقة، والعوامل التاريخية التي أنتجت هذه النصوص، وحددت لها وظائف معينة، وهذه هي القراءة التراجعية (...) ولكن ينبغي ألا نهمل في الوقت نفسه مسألة أن هذه النصوص القديمة لا تزال حية وناشطة في مجتمعاتنا حتى اليوم بصفتها نظاما أيديولوجيا خاصا من الاعتقاد والمعرفة (...) لهذا السبب علينا أن ندرس عملية التحول الطارئة على مضامين هذه النصوص ووظائفه الجديدة، وهذه هي المنهجية التقدمية ». (١٢)

إن الوقوف على سر قدرة اللغة على إحداث هذا التحول الطارئ على مضامين الخطاب الشرعي، يحتاج إلى بسط ألسني ودلالي لمختلف آليات النسق الخطابي في النص القرآني، وهذه الآليات تتعالق مع الدلالات الجديدة المعطاة لهذا النسق عبر فعل التأويل، وهذا ما يؤكد عليه علماء تحليل الخطاب. يقول نصر حامد أبو بوزيد: « وهذه القدرة (أي قدرة اللغة على تحويل الآني إلى الأبدي) تحتاج من الباحث تحليل « آليات » تلك اللغة، والتي تمكنها من إحداث هذا التحول » (١٣) ولا يكون هذا التحليل ممكنا إلا في إطار تحليل البنية المعرفية التي أسست للخطاب الشرعي، ومنحته سلطة التصرف في نعت عالم الأفكار والأشياء والموجودات، ثم التنقيب

عن أوجه الإختلاف المثمر الذي صيغت ضمنه مضامين النص الشرعي واكتسبت هذه الهيمنة على العالم الدلالي، وذلك على مستوى الأساليب النسقية.

إن الأخذ بالمستويات المختلفة التي يتمظهر من خلالها المعنى عبر المقول اللفظي، يقود إلى اعتبار المستوى الظاهر للمعنى إمكانا واحدا ضمن إمكانات متعددة، تتعلق أساسا بالمستوى الخفي للمقول اللفظي الذي يلقي ببعض عناصره النسقية على السطح يقول خاليد السبكي: « إن النص يشتمل على بنيتين أساسيتين هما: المستوى الظاهر المتثل في التواليات الجملية الحاملة لمعنى محدد ومباشر يسهل القبض عليه بحيث لا يمثل المعنى سوى مستوى محدد من الكلمة، أما المستوى الخفي أو بالأحرى البنية الأخرى للنص، فتشمل على الجانب المتعلق بالدلالة، وبالكيفية التي تنتج بها » (١٤) وذلك بتحديد إطار معرفي لعملية الإنتاج.

٢- الخطاب والتأويل:

إن التأويل الموضوعي يرتد في أساسه إلى تلاقح مولد بين معطيات القراة الظرفية، وسيرورة الخطاب الدلالية، المتعلقة بتطور المفاهيم، وتوسيع حقل المعنى، فحينذاك يتضح السبيل إلى حصر حقل التأويل: « فالذات القارئة تقوم بتحيين معطيات الموسوعة الثقافية وفق حاجات يفترضها النص لكي يسلم مفاتيح قراءاته، ولهذا التحيين أوجه متعددة تتمثل في الممكنات التأويلية القابلة للتجسيد من خلال القراءات المتنوعة ». (١٥) التي تخضع لحيثيات التخاطب بما في ذلك ظروف أطراف الخطاب خاصة المرسل والمرسل إليه، ولذلك فإن الخطاب الشرعي، والقرآني على وجه أخص، يقفز فوق ظرف التخاطب الأول، بخلق ظروف أخرى تبدو كأطر عامة تصلح لأن توفر حيثيات أخرى للتخاطب وإنتاج الدلالة وهذا ما أبان عنه محمد أركون حين قال: « إن الزمن القرآني يتشكل أساسا من خلال الزمن المحدود (الواقعة) بعد أن يعيد غرسه في كلية الزمن اللامحدود ». (١٦) وما الزمن في المنظور القرآني إلا إحداثيات لها علاقة وطيدة بالمكان، فكلما تغير المكان، تغيرت إحداثيات الزمن، وحصل اتساع في حقل التنزيل القرآني، بل إن إشعاعات الخطاب الشرعي تمتد لتؤثر على كل معارف العصر، وتأخذ دور الموجه والموفر لأدوات القراءة العلمية، التي من شأنها، إن نضجت، أن تعود إلى النص الشرعي قصد إضاءة جوانب فيه، لم تضأ من قبل يقول خاليد السبكي: « قد استطاع القرآن أن يتخلل كل أشكال المعرفة التي كانت تنتج آنذاك (...) وكان تأثيره واضحا على المفاهيم وطرائق التلقي الشعري» (١٧) ومن أهم ما أفرزته المستويات المختلفة التي أضحى يتناول من خلالها الخطاب القرآني، هي الآلية التي تأخذ بالمعطيات النسقية اللغوية والمعطيات السياقية التاريخية والمحايثة لاستنباط المعنى وتحديد القرينة الموصلة للحكم، هذه الآلية، هي آلية التأويل.

إن البيئة التي نشأ فيها التأويل ونشط، كانت بيئة العراق لارتباطها الوثيق والمباشر بإفرازات العصر الأموي وما تلته من عصور، من نزاع فكري وعقدي وديني وسياسي حتى أن إعمال الرأي في النص ارتبط ببيئة العراق وذلك للجدل الواسع حول ما وهم في نصوص الشريعة من تناقض وتعارض، وما ألبس على الناس من معرفة المقصد من الخطاب الشرعي يقول السيد عبد الغفار وهو يعاين تاريخيا بروز ظاهرة التأويل: « وإذا اتجهنا إلى الفقهاء، أدركنا خطورة هذا المصطلح، وربما كان الاتساع في التأويل سببا فيما أطلقه عامة الفقهاء من أن أهل العراق « أصحاب رأي » حتى إذا لقوا فقيها أعمل عقله وثقافته في فهم النص قالوا له: أعراقي أنت...؟ وإنما اتهموا أهل العراق بذلك لأنهم كانوا يريدون تحديد الدلالة ما وسعتهم الحيلة وما أعانتهم عليه الدراسة، ولم يكونوا بعاجزين عن أن يأخذوا بظاهر النص. وإنما راعهم أن الأخذ بالظاهر قد يؤدي أحيانا إلى كثير من التناقض أو التعارض بين نصوص الشريعة » (١٨) وهذا ما شكله الاتجاه التأويلي الحديث الذي أضحى سبيل كل دراسة للخطاب بأنواعه وأصنافه، إلا أنه تفرع إلى قسمين رئيسيين: قسم يأخذ بالمعطيات اللسانية التي تبدو على نسق الخطاب اللغوي، وقسم يأخذ إلى جانب المعطيات اللسانية معطيات سياقية عامة، يعوّل عليها في تأويل الدلالة واستنباط مقصدية الخطاب.

إن مبدأ القصدية في تصريف الكلام وانتظامه على نحو معين، يعطي للخطاب اتساقا خارجيا عن نسقه التركيبي، ذلك أن تعلق انسجام الخطاب بأداء الدلالة يغدو أمرا في غاية الأهمية عند استنباط الحكم، فظاهرة « الاستثناء » مثلا كمعطى نحوي، تعمل على أن يأخذ نسق الخطاب منحى دلاليا يعين على استخراج المقصدية، خاصة ما تعلق منها بجمع ما قبل الأداة أداة الاستثناء تحت حكم واحد، أخذا بمعطى الانعطاف.

يقول الإمام الجويني في هذا الموضوع: « ... فلا يظهر اختصاص الاستثناء بالجملة الأخيرة، ولا يظهر انعطافه على الجمل كلها (...) والسبب فيه، أن مساق الخطاب في الجمل منفصلة الذكر، فجر اتحاد المقصود، وفصل الجمل إجمالا ووقفا » (١٩) إن هذا الاضطراب في تحديد الدلالة في مثل تلك المواضع التي ذكرها « الجويني » تؤكد أن النسق اللغوي وحده غير كاف لتعين المقصدية وإنما الأخذ بمعطيات خارجية، سياقية عامة، قد يزيل ذلك الاضطراب الذي جعل الإمام الجويني يأخذ بالحكمين معا: حكم جمع الجمل المنعطفة قبل أداة الاستثناء تحت حكم واحد، وهو حكم ما بعد الأداة، أو الأخذ بمبدأ الفصل بين الجمل. ويبقى على القارئ المؤول، لكي يقف على تخريج دلالي سليم الاستعانة بمقتضيات الإسقاط الدلالي، وما يناسب حيثيات الواقع الدقيقة. إن تصريف الخطاب على نحو معين ليؤدي دلالة مرادة، لابد أن يستجيب له منطق التأويل المحايث لقراءة الخطاب، بينما يقف النسق الشكلي كمدخل لفتح حقل الترجيحات يقول خاليد السبكي: « ولا يشكل المقول سوى « ذرة الخطاب » وليس كل الخطاب. ولكون الخطاب متضمنا لمفهوم آخر هو السلطة، لأن إخفاء مستوى معين وتجلية آخر، لا بد أن تكون من ورائه سلطة، تتجلى هيمنتها في طبيعة المقول وتشكيل النصوص ». (٢٠)



إن علاقة فعل التأويل بنسق الخطاب وحيثياته، هي علاقة تفهم في سياق الإبستيمية العامة المتحكمة في الحركية الذهنية المرتبطة بالمحيط السوسيو ثقافي، ولذلك فإن استنباط الدلالة من نسق الخطاب يستمد سلامته من صحة المدخلات المفاهيمية المنتمية إلى تلك الإبستيمية، ولهذا نجد علماء أصول الفقه يحتاطون في تقديم الأسس النظرية للتأويل المتعلقة بإجراءاته التطبيقية يقول أبو منصور الماتريدي (ت ٣٣٣): « التأويل هو ترجيح أحد المحتملات بدون القطع » (٢١) وهي إشارة إلى أن الخطاب الشرعي وإن أحال على « ما صدق » صحيح في بيئة تأويلية، وأسند إحالته على قرائن راجحة، فإن ذلك لا يصدق على بيئة أخرى بالضرورة، ذلك لوجود طاقة تعبيرية تنتظم بفعل ظاهرة المجاز في اللغة، ولذلك يقول أبو حامد الغزالي

(ت ٥٠٥) وهو يشير إلى هذه الفكرة: « التأويل عبارة عن احتمال يعضده دليل يصير به، أغلب على الظن من المعنى الذي يدل عليه الظاهر، ويشبه أن يكون كل تأويل صرفا للفظ عن الحقيقة إلى المجاز ». (٢٢) وبالجمع بين تعريف الماتريدي وأبي حامد الغزالي للتأويل، نحصل على فكرة أن صرف اللفظ إلى دلالته يبقى إمكانا من ضمن امكانات كثيرة يطرحها النسق التركيبي للخطاب، وتختلف معه طرق الصرف، فتتعدد تخريجات المعنى، وتبرز عناصر النسق منافذ مهمة لفتح الخطاب على الاحتمالات الممكنة. يقدم الشريف المرتضى (ت ٤٣٦) إحدى تلك التخريجات، ويسندها بتفريع اشتقاقي معجمي للفظ، موضع التأويل، إذ يأخذ اللفظ في اشتقاقاته المختلفة، ليقف على الاشتقاق الراجح المسند، بدليل نسقي، ففي تأويله للفظ (وجه) الوارد في قوله تعالى من سورة القصص: « كل شيء هالك إلا وجهه » قدم التفريعات كالآتي:

الدلالة المؤوّلة الدلالة ٥ الدلالة ٤ الدلالة ٣ الدلالة ٢ الدلالة ١ اللفظ

الثواب الذات الذهاب القصد أول الشيء وصدره المعروف من كل حيوان الوجه

عماد ترجيح الدلالة المؤوّلة: قوله تعالى: (إنما نطعمكم لوجه الله) (أي لثوابه)

فبعد أن يقدم الشريف المرتضى، (٢٣) الاحتياطات العقلية لصرف لفظ «الوجه» إلى دلالته المؤولة، يخلص إلى أن الوجه الوارد في الآية « كل شيء هالك إلا وجهه » يعني الثواب. فكان النسق اللغوي بذلك وما يوفره من مداخل مفاهيمية لتأويل اللفظ المشكل، أهم رافد من روافد التأويل عند الأصوليين في التراث العربي لاستنباط الحكم وتحديد الدلالة. إلى جانب رافد العقل الذي هو عماد الاستنباط ومسند منطقية الدلالة. يقول الإمام الزركشي، وهو يشير إلى ما في النص القرآني من إشارات لا يفقهها إلى من أوتي فضلا كبيرا من دقة الفهم وحسن المقارنة والتصنيف: «كتاب الله بحره عميق، وفهمه دقيق، لا يصل إلى فهمه إلا من تبحر في العلوم وعامل الله بتقواه في السر والعلانية، فالعبارات للعموم وهي للسمع، والإشارات للخصوص وهي للعقل... ولا مطمع إلى الباطن قبل إحكام الظاهر ». (٢٤)



إن من السمات غير اللغوية التي تلحظ مع الخطاب الدال على العموم هو إطلاق النسق التركيبي، وعدم تقييده بالحال والسؤال، إذ هذه التقييدات أو حيثيات التخاطب هي التي تتقدم، فوق النص، لتخصص دلالته أو تقيدها أو تحصرها أو تلونها بلون دلالي آني أو ظرفي... وما إلى ذلك من التأويلات المستندة على مراعاة مقتضى حال التخاطب وهيئة المخاطبين يشرح هذه الفكرة الإمام الزركشي، على نحو تفصيلي فيقول: « إذا صدر من الشارع كلام غير مقيد بسؤال ولا حكاية حال، ولاح قصد التعميم من إجرائه الحكم الذي فيه العموم مقصودا لكلامه، فما يقع كذلك فاللفظ في المتماثلات نص، وليس من الظاهر ».(٢٥) لأن التماثل أدعى إلى الاشتراك في الدلالة، وبالتالي يكون الخطاب من نوع « النص » النافي للمماثلة.

إن للخطاب نظامه الخاص الذي بواسطته يعيد ترتيب العلاقات بين كل عناصر القول والدلالة، بل ويعيد مركزة المعنى، بتصريف الدلالة على نحو مختلف بتعالق النسق الخطابي مع سياق القراءة، وتعضيد من سياق القول على النحو الآتي:

سياق القول + سياق القراءة(١) + نسق الخطاب الداخلي = مركز الدلالة(١)

فما دام أن هناك متغيرا واحدا، داخل هذه المعادلة، يؤثر على طرف آخر داخل المعادلة نفسها، فإن مركزية الدلالة ليست ثابتة، بل هي متغيرة كذلك، وهذا «المتغير» هو «سياق القراءة» الذي يؤثر حتما على نسق الخطاب الداخلي، وتكون المعادلة حينئذ على النحو الآتي:

سياق القول + سياق القراءة (٢) + نسق الخطاب الداخلي = مركز الدلالة (٢).

يقدم خاليد السبكي توصيفا لهذا التغير الطارئ على معادلة الخطاب فيقول: « وما دام أن الخطاب مكتف بنظامه الخاص غير مخترق بحدود المعنى وسلاسل التأويل، يتمرد الخطاب على بؤرة المركز، بإعادة بنائها داخله ».(٢٦) وهذه (الإرادة) على التمرد هي التي تفسر سلطة الخطاب وهيمنته في عصر ما، وزعمه امتلاك الحقيقة، وبالتالي اخضاعه لكل الممارسات الافهامية والتفهيمية التي تدور في فلكه إلى ابستيميته الخاصة، وهذا الإطار التنظيمي الذي يبعثه الخطاب، يؤثر بشكل مباشر على تحديد الحقيقة الدلالية التي لا تخرج عن كونها الطرائق الثقافية المتحكمة في تصريف المعنى « فالخطاب ينحو دائما نحو تملك الحقيقة، وحين يتملكها فإنه يحكم آلياتها التي تخضع باقي الممارسات الأخرى على التحدث باسمها والحقيقة لا توجد خارج الثقافة التي تعتبر الضامن لهذه المشروعية »(٢٧) والحركية الثقافية التي تؤطر القراءات المفضية للفهم والتأويل، يتكيف عبرها الخطاب ليخلق ظروفه القرائية الخاصة، وهذا تأكيد على أن الطرق التي يرسمها التأويل نحو فهم الخطاب معرضة للتبدل والتحول لأن « كل خطاب لا يكون مظروفا وهو يستقي دلالته من تنزيله السياقي بدليل أن الخطاب الواحد يفهم على أنحاء عدة تتكاثر بقدر اختلاف ظروف البث وظروف الإنصات »(٢٨) وهو ما يعني أن دلالة الخطاب تظل مفتوحة على الجديد في عالم المعنى، ما دام أن الظروف العامة للبث والإنصات غير محددة وغير منتهية.

و مع ذلك فإن اعتبار النص التراثي جزءا من تاريخ اللغة، وتاريخ المعرفة، لا يبرر الاقتصار فقط عند تحليله على السياق العام الذي أنتج ضمنه، وإنما لا بد من إجراء مقاطع أفقية وعمودية على البنية اللغوية لنسق الخطاب، لإنتاج دلالات لا يمكن أن يأتي بها سياق الخطاب العام. وما تلك التحديدات التي أوردها علماء أصول الفقه للمقول الشرعي، إلا تعبيرا عن إحداث إجراءات تحليلية تأطيرية لنسق الخطاب الشرعي، فنجد النص الذي ينفتح نسقه اللغوي على الفهم الجديد، إذ دلالته لا تسلم للقارئ إلا جزءا منها فقط بحسب وسيلة التأويل المستخدمة، يقول خاليد السبكي في جدلية النص والسياق: « إن النص (التراثي) قطعة تاريخية تتضمن جزءا من السياق، كما أن السياق يتضمن جزءا من النص... (لكن) ليس السياق كل النص، ولا النص: يمكنه أن يقوم مقام السياق. ذلك أن السياق يحضر بخصوصيات ذات طابع مغاير لتلك التي كانت تشكل الواقع... » (٢٩).

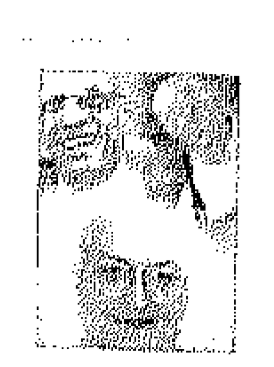
هذا التغاير بين السياق والنص، يمكن أن يجتمع كشكل ذي بنية تمتلك خصائص بارزة، فيما سمّي بأصول المعرفة، وهي تجمع إليها كل تمظهرات الفكر واللغة المشكلة لطبيعة الخطاب، والطارحة لأدوات التعبير المشكلة للنسق، إذ تأسس في هذا المجال علم أصول الفقه على وضع قواعد للاستنباط تأخذ بكل التقاطعات التي تحدث بين النص والسياق، والكلمات والأشياء، والدلالة والإيحاء، يقول خاليد السبكي: « الخطاب لا يكمن في المقول سواء أكان

شفاهيا أو كتابيا، لأن الخطاب ليس هو التقاطع الموجود بين الكلمات والأشياء، أو هذه المتوالية الدلالية التي تحملها الدوال، بل هو جماع ذلك. كما أنه المستوى الذي يحكم التمظهرات الدلالية «(٣٠) وليست الأنساق اللغوية إلا تشكيلا آخر لهذه التمظهرات، ولذلك ففهم النسق وتفكيكه إلى مفرداته وعناصره من شأنه تقديم تفسيرات كافية حول ترجيح المعنى وإبراز المراد من الخطاب الشرعي المشكل. يعطي السيد عبد الغفار عناية بالغة للمنحى اللغوي للتأويل الذي يتأسس بداءة على التفسير، بل إن أداة التأويل التي تسند كل رأي، وكل مذهب هي ما تنفتح له مفردات الخطاب من خروج عن الدلالة الأصلية أو الدلالة المعجمية إلى الدلالات الإضافية أو الهامشية، ولذا وضع الكاتب عبد الغفار(٣١) في هذا الإطار قواعد للنظر التأويلي المعتمد أساسا على التحليل اللغوي للخطاب، وقد حصرها في أربع قواعد:



- القاعدة الأولى: النظر إلى المعنى الكلي، وليس إلى معنى اللفظة المفردة، فقد يغير الأسلوب من مدلول اللفظ، كما قد تسند دلالة الخطاب المشكل بدلالة خطاب محكم، فتستنبط من خلال ذلك الدلالة القصدية. كما في قوله تعالى: «يسألونك عن الخمر والميسر قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس » ثم قال تعالى: « قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن والإثم والبغي بغير حق » فالنظر إلى كل آية على حدة قد يوصل إلى حقلين دلاليين عامين، ولكن بالتأكيد لا يفيد تحريم الخمر، ولكن بالنظر إلى الآيتين معا كتشكيل ذي حقل معرفي ودلالي واحد، يتحقق ثبوت تحريم الخمر، إذا الخمر إثم وكل إثم حرام فالخمر حرام.
- القاعدة الثانية: الحيطة والحذر من الألفاظ المشتركة، إذ أن جمع كل السياقات التي من شأنها أن ترد فيها هذه الألفاظ يعين على تحديد الدلالة المرادة من الخطاب الحاوي للفظ المشترك.
- القاعدة الثالثة: إدراك خصائص الحقيقة والمجاز إدراكا واعيا، وذلك بمعرفة دقيقة لطبيعة الاستعمالات اللغوية الخاصة بهما.
- القاعدة الرابعة: الاطلاع على الأسس المعرفية التي تؤطر عملية التأويل، إذ أن أدوات الفهم والتفسير تأخذ خصوصياتها من ابستيمية العصر، وهي تتعلق كما يقول علماء الأصول، بثلاثة جوانب هي: دلالات الألفاظ، وعمومها، وخصوصها. كما أن هذه المباحث متعلقة أساسا بالنص اللغوي، إلا أنها أعانت على فهم النص الشرعي، بل واغتنت أدواتها من خلال تمرسها على نصوص القرآن الكريم خاصة، فإذا كانت قواعد التفسير قد وضعت أصلا لتطبق في فهم النصوص الشرعية، وتأويل دلالاتها، لكنها في الواقع تطبق أيضا في معاني أي نص غير شرعي، ما دام قد صيغ في لغة عربية. (٣٢)

إن تحليل الخطاب، وفق إطاره المعرفي، لا يعني إقصاء خطابات أخرى متزامنة معه، بل إن تحليل تلك الخطابات التي تعد إنتاجا هامشيا، كثيرا ما يقدم توضيحات دقيقة وحاسمة، تعين على معرفة المسكوت عنه في الخطاب الملفوظ، بل على تأويل كثير من معالم الخطاب المركزية يقول خاليد السبكي في ذلك: « كما أن الخطابات تتعدد سكرونيا، بمعنى أن الحديث عن هيمنة الخطاب في عصر ما، لا يعني غياب خطابات أخرى ممكنة تتزامن في نفس الفترة الزمنية » (٣٣) وقد أورد النص القرآني نماذج عن تعدد الخطابات جاءت في مجال توصيف لتقاطع قيم عقائدية، وقيم ثقافية، وقيم ثقافية فكرية، كما في نعت مبلّغ النص القرآني- الرسول عليه الصلاة والسلام بالكهانة والشعر والسحر.. إذ هو في حقيقته تقاطع لأنساق خطابية حاملة لقيم قد تبدو متشاكلة، لتشاكل غاياتها التي تتلخص في معاني الانقياد والاستسلام والخضوع، إلا أن خطاب النص القرآني أسس نظامه على فعل الإقصاء بعد الاحتواء وبيان زيف الأنساق الخطابية الأخرى، لاهتراء مراجعها الدلالية وتململ في سلطتها الثقافية المؤسسة على رد الفعل من قبل مجموع المتلقين. ولذلك فالخطاب الشرعي- والقرآني منه على وجه أخص لا يتأسس من فراغ، ولا ينبعث من عدم، وإنما ينبني وجوده على أنقاض خطاب أو خطابات أخرى، إلا أنه يعيد تنظيم ما تراكم فيها ويقصي ما كان سببا في وقوعها تحت هيمنة الاهتراء وقصور الدلالة، المتعلق بتواري المنطق، وهو ما سمح بأن يزحف الخطاب الشرعي ويفرض نظامه، ويبسط سلطته الابستيمية التي تلقي بإيحاءاتها على كل تشكل في كل المستويات المعرفية والفكرية والنسقية يقول خاليد السبكي: « ... كما يتضمن الحديث عن الخطاب، حديث عن « سلطة الخطاب (...) » ومن ثم « خطاب السلطة » ونقصد بذلك أن للخطاب سلطة تنبع من طبيعة نظامه، وتمارس عملية الضبط والإقصاء بغية الحفاظ على وجوده، لأن أي إنتاج للخطاب لا بد له من الخضوع لسلطة الخطاب السائد ».(٣٤) وهي سلطة اكتسبها الخطاب الشرعي من قوة نظامه البلاغي، وانسجام نسقه اللغوي، واتساق منطقه الجدلي، وقد استدعى ذلك أن يقرأ النص لاستنباط دلالاته، بأدوات تعين على تحليل مرتكزات سلطة الخطاب الشرعي، حتى يصل التأويل إلى المبتغى المراد، فثمة قراءة تتقدم لفهم النظام البلاغي والوقوف على المواطن النصية المحيلة على آليات التعبير، وخصائص الأسلوب وطبيعة حقل الألفاظ المتراصفة والمشكلة للنسق اللغوي المنسجمة عناصره، والمتناغمة مع منطقه الجدلي الذي يقترح أصنافا من المتلقين.

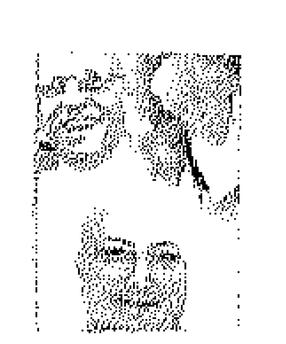


٤-الخطاب بين لغة الواقع وواقع اللغة:

إن ما تبلور في التأويل الباطني للخطاب القرآني، وذلك بإزاحة المدلول عن حقل الدال، واستبدال ذلك بمعجم خاص يهدف أساسا إلى الوقوف على خصائص البث الخطابي، وهيئة الباث، وصفاته، وهو ما انحصر في القراءة

الصوفية للخطاب القرآني. والهادفة أساسا إلى معرفة الذات الإلهية، وهو ما شكل كذلك عقبة كأداء في سبيل تحليل شامل لعناصر الخطاب كما تقترحه التأويلية (Heurmeneutique) بدءا بعلاقة (النص المؤلف) ومرورا بعلاقة (النص المفسر)، وانتهاءً بعلاقة (المؤلف المفسر) فيما يتعلق بمقصدية النص، ويعني ذلك ان للنص معنى آخر غير معناه الظاهر، أو غير معناه المتداول في بيئة سالفة ذلك لارتباط تصريف المعنى وتحديده بشروط موضوعية وذاتية يتحدد عبرها الخطاب. يدرس ميشال فوكو نظام الخطاب ويحلله إلى مرتكزاته المعرفية المتعالقة مع الممارسة الخطابية فيقول في ذلك: « (الخطاب)» مجموع المسطرات، والقواعد التاريخية اللامسماة المحددة في هذا الزمن والمكان، والتي عرفت في فترة تاريخية معطاة، داخل جو اجتماعي، اقتصادي، جغرافي ولغوي معين، وحددت شروط ممارسة الوظيفة البيانية أو التلفظية. (٣٥) وهي خاصة بممارسة الخطاب لسلطته كخطاب مهيمن، مفرز لآليات التخاطب والتفاهم، محدد لأطر المراجع الدلالية.

النص الشرعي بحكم تعامله مع الواقع اللغوي أثناء التنزل الأول نحا إلى تأسيس نظام تخاطبي جديد، داخل النظام الخطابي القديم، أو إن شئنا، أحدث إصطلاحا جديدا داخل الاصطلاح القديم، معملا أدوات أسلوبية تدفع باللفظ إلى أن يغير وجهته الدلالية، لكن داخل حقله المفهومي، وهذا ما يعرف في الدرس الأسلوبي الحديث بـ«الانزياح الدلالي» وهو ضرب من المجاز، لكونه يمدّ في الحقل الدلالي للفظ الحقيقة، ليضم إليه دلالات جديدة، اقتضاها نظام الخطاب الجديد: إنه لما رام النص الشرعي احتواء الوقائع الجديدة. فإنه عبر عنها من خلال أطر عامة تصف الواقعة وتتجاوزها في الآن نفسه، أو بتعبير دلالي تكون ثمة سمات عرضية زائدة في المسمى القديم، تتقدم لتحتل مرتبة السمات الجوهرية فيحدث أن يتوسع حقل المسمى القديم ليشمل المسميات المحدثة، ويمكن التمثيل لذلك بلفظ «السارق». إذ مجاله الدلالي يتعلق بأخذ مال الغير خفية أو أي شيء ذي قيمة. أما الألفاظ المحدثة فهي مثل النشال « والنباش» إذ يعني اللفظ الأول أخذ مال الغير من حاضر يقظان معتمدا على خفة يده، أما اللفظ الثاني فيعني



نبش القبور لسرقة الأكفان. فإذا جئنا بالخطاب القرآني الذي ينص على حكم «النشال» والنباش، بالنظر إلى الحقل الدلالي للفظ السارق فإن الحكم لا يشمل المسميين «النشال» و«النباش»، لكون حقلهما الدلالي فيه سمات زائدة على الحقل الأول، أو ناقصة عنه، فالواقعة، كنص يفرض شروطه ومواضعاته. تقف كقطب محاور للنص الأساس، أو النص مرجع الحكم، وإنّ الرابط بين النصين هو القا رئ على الشكل الآتي:

نص - مرجع - حكم إلا أن الباعث على تجدد نص الحكم هو نص القارئ كما أن العلاقة بين النصين هو القارئ على الشكل الآتي:

نص (الواقعة)، نص القارئ (المؤول). نص الحكم.

فثمة في الحقيقة ثلاثة نصوص تتداخل:نص الواقعة ونص القارئ ونص الحكم والعلاقة بين هذه النصوص هي «علاقة بنيوية تجعل احدهما يتوقف على الآخر: فالقارئ يرتهن للنص، والنص يرتهن بدوره بقراءة كل قارئ. وينفتح النص، من هنا، على الإختلاف والتعدد. وهذه النظرة المتفتحة إلى النص تستمد مشروعيتها من اختلاف القراءات للنص الواحد (....) فكل قراءة لنص من النصوص هي قراءة فيه، أي قراءة فعالة منتجة، تعيد تشكيل النص، وإنتاج المعنى... » (٣٦)

ثم المعنى في انبعاثه لا يأخذ نمطا واحدا، كما أنه لا يتشكل في نسق خطابي واحد، وإنما يخضع لمكونات خطابية متأثرة بمتحولات الواقع، ومتطلبات الفكرة، فالخطاب حيث يتأسس على مقولات مغايرة للتي كانت سائدة- من قبل- يفيد ذلك، بأن نسق الخطاب لازال يقدم أدوات ليست منبعثة من عدم، وإ نما وقع فيها تحوير، لتتجاوز أطرها الثابتة إلى أطر دينامية قادرة

النص الشرعي بحكم تعامله مع الواقع اللغوي أثناء التنزل الأول نحا إلى تأسيس نظام تخاطبي جديد، داخل النظام الخطابي القديم

على تجديد الدلالة، وتحديث الوظيفة الابلاغية، الإضافية على الوظيفة الأولى، وذلك إستجابة لدواعي المعرفة الجديدة. يقول خاليد السبكي: فحين يتأسس الخطاب، بعد أن يصارع الخطاب الذي كان سائدا قبله، فإنه لا يبدأ من درجة الصفر، بل تتسرب إليه بعض المكونات الخطابية المنتمية إلى الخطاب الذي تمت مجاوزته «(٣٧)

و اللغة القرآنية، تمثل أنموذج النص الشرعي في تعامله مع المعرفة المتجددة، وهي إذ تقدم مفاتيح لسبر أغوار النص، وتقديم نصوص موازية، سواء مع التفسير أو التأويل، تترشح إلى أن تكون بديل النص الشرعي لكثرة هوامشها، وازدحام شروحاتها، واستفاضة معانيها ودلالاتها إلا أن النص القرآني يعلو على كل هذه النصوص، ويبقى النص الأول الذي يملك الحقيقة، حقيقة الدلالة، ذلك أن اللغة فيه قبضت على المتكون دوما عبر الكائن وهي استطاعت « بامتياز تقديم التعبيرات الأولى النموذجية للحالات المحدودة للوضع البشري » (٣٨)

إن الحديث على الخطاب التراثي، المتمثل في قراءة العلماء للنص الشرعي، قصد استنباط الدلالات، هو حديث يقود إلى تفكيك الإبستمية العامة التي انبنى عليها النص الشرعي وأفضت إلى وضع طرائق للوصول إلى كشف المعنى، ذات أسس لغوية نسقية، متعالقة مع منظومة عامة تشرف على كل ممارسة خطابية تختصر أساليب التعبير عن المعنى، وآليات تصريف الدلالة ومكونات عالم المراجع والإحالات وهو ما يمكن اختزاله في منظومة، تملك قدرا من «السلطة» في وضع الألفاظ إزاء دلالاتها ومفهوماتها، يقول خاليد السبكي حول هذه الفكرة:»... وحيث توجد معرفة يوجد إبستيم ينظمها، ويحدد علاقاتها وتمظهراتها على كل المستويات المعرفية التي ستسود في هذه الفترة أو تلك، كما يستوجب وجود السلطة التي تنحرف في عمق الممارسات.» (٣٩)

إن القول بالمعنى الظاهر الذي يحمله نسق الخطاب الشرعي، يكتنفه كثير من اللبس والغموض، إذ أن منهاج أهل الظاهر يبنى على إعادة صياغة المعنى المراد، ولكن الإشكال لم يحتاج النص الظاهر إلى نص شارح؟ آلا يكون هذا الشرح تأويلا للخطاب الظاهر، إذ كل خطاب يحمل سمات قائله ويتكون بها وتكون حاسمة في تعيين المقصدية، ولذلك أورد إبن حزم الظاهري مواقف

علماء الحديث من نص الحديث إذ كانوا لا يعقبون عليه ولا يعلقون حوله أي شرح أو تفسير أو بيان(٤٠)، وإنما يلقونه خلوا من أي زيادة توضيحية، فالنص يملك قدرته الذاتية على إيضاح معانيه وإبراز دلالاته، بالطريقة التي يختارها صاحبه، وفق السنن المعروفة والمألوفة في التعبير والقول، فليس إذن من الجائز، أن يوضع هذا النص إلى جانب نصوص أخرى شارحة أو مبينة عن معانيه. أو قائلة ما لم يقله صراحة يقول علي حرب: « فإن أهل الظاهر، إذ يعمدون، بل يضطرون إلى إعادة صياغة المعنى المراد، إنما يحجزون على ظاهر النص، فيتأولون المعنى حيث ينفون ذلك، وهذا هو مأزق القراءة الظاهرية، فهي إما أن تعيد ترتيب الكلام وإنتاج المعنى، وإما تفضي إلى السكوت، أو الاكتفاء بالاستماع إلى النص والإنصات إلى تلاوته(...) فالذي يحاول، مثلا، تفسير قول الله أو شرح حديث نبوي، إنما يقول، في الحقيقة، قوله ويسوق كلامه هو إذ للعبارات الشارحة منطوق مغاير لمنطوق النص المراد شرحه. والتغاير في المنطوق يؤدي حتما إلى تغاير المفهوم، فكل كلام يعود في النهاية إلى مؤلفه، وكل قول يحمل هوية قائله، ولو كان كلاما شارحا مفسرا، ولو كان قولا على القول. فالقول حول القول هو قول فيه على نحو ما، أي (تأسيسهما على) الاختلاف والمغايرة»(٤١)

و بهذا المنظور يخرج النص الشرعي على أن يكون أحادي المعنى، ما دام أن «الظاهر» فيه، ليس ظاهر الدلالة لكونه يحتاج إلى نص آخر يشرحه ويبينه، وهذا ما أدخل «الظاهر» في دائرة التأويل، فالنص الظاهر لا يحتاج إلى نص آخر ليتأسس دلاليا، بل هو مؤسس باعتبار ملفوظه ومقوله النسقي.

النص الشرعي، والقرآني منه على وجه أخص عند نزوله وظف كل إمكانات التعبير العربي الفصيح، وفاق كل نماذج القول الإبداعي، ففيه من الشعري وليس بشعر، وفيه من الخطابي وليس بخطبة وفيه من النظم السجعي وليس بنظم، وعلى ذلك فإن الأخذ بمبدأ «التناصية» بين الخطاب القرآني ومجمل الخطابات التي عاصرته، يفيد كثيرا من معرفة الحقول النسقية والمعرفية التي كانت تشرف على منظومة القول والإبلاغ فحين نقرأ النص التراثي، لا بد أن نتعامل معه بوصفه محورا لعدد من التقاطعات الثقافية التي تكونه، وهو نسيج من التقاطعات الخطابية التي كانت تتعايش فيما بينها في ظل هيمنة خطاب يحتويها ويسيطر عليها. (٤٢)

لقد وضع علماء الأصول ضوابط استدلالية بها صار تعلق الدال بتوسط القرائن اللفظية والعقلية، وأغلب تلك القرائن عائد إلى دقة النظر، والقدرة على جمع أدلة النقل مع أدلة العقل، وما دام أن الوعي العلمي الذي يحوط العملية التأويلية هو الذي يفضي إلى اكتشاف الحقيقية الموضوعية، فان طرائق هذا الاكتشاف معرضة إلى التغير مع كل وعي علمي جديد، يمتلك عبره التأويل آليات جديدة.

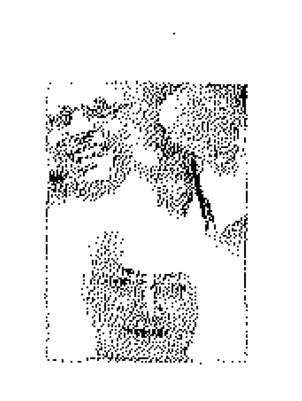
---

* أكاديمي وكاتب من الجزائر

هوامش البحث

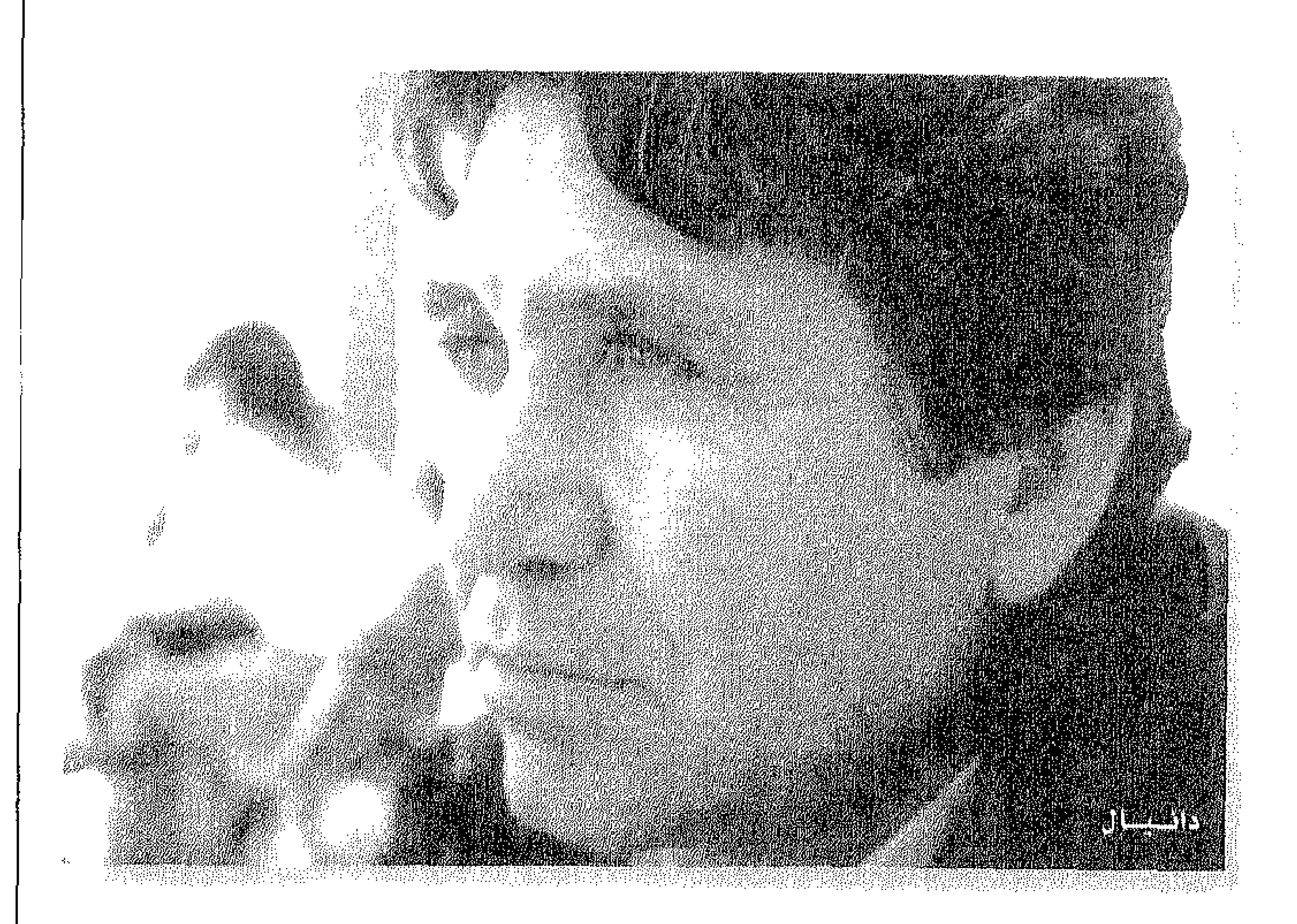
** الأصولي: نسبة إلى علم أصول الفقه.

١- السيد عبد الغفار: النص القرآني بين التفسير والتأويل ص ١٣٦ دار المعرفة-ط ٢ - ١٩٨٢ -بيروت.
٢- (ج. فندريس): اللغة ص ٢٢٨ ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص. ط الانجلو المصرية ١٩٧٤ - القاهرة.
٣- سعيد بنكراد: المعنى بين التعددية والتأويل الاحادي ص١٤ مجلة علامات عدد١٣ سنة ٢٠٠٠ -مكناس -المغرب.
٤- السيد عبد الغفار: م. س زص٣٨.
٥- انظر(ج. يول) و(ج. ب. براون): تحليل الخطاب - ص١٠٧ ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي - ١٩٩٧ الرياض -السعودية.
٦- السيد عبد الغفار: م. س. ص. ٩٧
٧- خاليد السبيكي: عقلانية الخطاب ص٧٣-مجلة جذور-عدد٨، ج٨، مج٤ -٢٠٠٢ -الرياض - السعودية.
٨- الرازي- محمد فخر الدين -: التفسير الكبير ج١ ص١٢-دار الكتب العلمية -ط٢-١٩٨٦- بيروت.
٩- الامدي - سيف الدين -: الإحكام في أصول الأحكام ج ٢ص١٩٩ تحقيق عبد الرزاق عفيفي -دار المكتب الإسلامي ط١ - ١٩٨١ بيروت.
١٠- سعيد بنكراد م. س. ص ٤٥
١١- ميشال فوكو: حفريات المعرفة: ص٢٧ ترجمة سالم يفوت - المركز الثقافي العربي ١٩٨٦ الدار البيضاء -المغرب.
١٢- محمد اركون: الفكر الإسلامي -قراءة علمية - ص١٦٤ ترجمة هاشم صالح المركز الثقافي العربي، مركز الإنماء القومي - ١٩٨٧ بيروت -لبنان
١٣- نصر حامد ابو زيد: الخطاب والتأويل ص١٠٧ المركز الثقافي العربي -ط١ -٢٠٠٠ الدار البيضاء -المغرب.
١٤- خاليد السبكي: التراث والخطاب ص٤٢٢. مجلة جذور عدد ٨ -مج ٤ - ٢٠٠٢- الرياض.
١٥- أحمد الفوحي: الحديث عن ضوابط التأويل - مجلة علامات - عدد١٣ سنة ٢٠٠٠.
١٦- محمد أركون م. س. ص٩٢.
١٧- خاليد السبكي: م. س. ص٤٦٣.
١٨- السيد عبد الغفار: م. س. ص٤٨ .
١٩- الامام الجويني: البرهان في أصول الفقه -ج ١ ص١٤٢.
٢٠- خاليد السبكي: م. س. ص٤٢٦.
٢١- نقله جلال الدين السيوطي في كتابه: الاتقان في علوم القرآن ج٢ ص٤٢٦. دار المعرفة ط٤ -١٩٧٨ -بيروت.
٢٢- أبو حامد الغزالي: المستصفى من علم أصول الفقه -دار الكتب العلمية -١٩٨٥ -بيروت.
٢٣- سورة الانسان - الآية ٩
٢٤- انظر الشريف المرتضى: أمالي المرتضى- ج ٣ ص٤٦ وما بعدها. تحقيق السيد النمساوي- ط الخانجي ١٩٧١ -القاهرة.
٢٥- بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن -ج٢ص١٦٧ تحقيق محمد أبو الفضل -ط الحلبي ١٩٧١.
٢٦- م. س ج٢ ص٢٠٢.
٢٧- خاليد السبكي: م. س ص ٤٣٠.
٢٨- بدر الدين الزركشي: م. س ج٢ ص٤٦٢.
٢٩- سعيد بنكراد: التلقي والتأويل-ص١٧ علامات - عدد ١٠ -مكناس -المغرب -١٩٩٨.
٣٠- خاليد السبكي: م. س -ص. ٤٦٢
٣١- م. س. ص. ٤٢٧
٣٢- م. س. ص. ٤٤٦
٣٣- م. س. ص. ٤٣٢
٣٤- م. س. ص ٤٣٦.
٣٥- السيد عبد الغفار: م. س. ص ٦٣.
٣٦- خاليد السبكي: التراث والخطاب ص٤٣٤
٣٧- م. س ٤٣٩
٣٨- ميشال فوكو: نظام الخطاب ص٢٤ ترجمة محمد سبيلا -ط١ -١٩٨٤ -دار التنوير -المغرب.
٣٩- علي حرب: قراءة ما لم يقرأ -مجلة الفكر العربي المعاصر -ص٤٣ -عدد٦٠-٦١ مركز الإنماء القومي بيروت.
٤٠- خاليد السبكي: م. س -ص ٤٣٥.
٤١- محمد أركون: م. س. ص ١٢١.
٤٢- خاليد السبكي: م. س. ص٤٦٥.



الأعمال الشعريّة لهادي دانيال، الموتُ من خلفي ومن أمامي، لكنّي . . .

مصطفى الكيلاني *


دانيال

١- رغباتٌ شتّى ضِمْنَ إرادةٍ كاتبةٍ واحدة.

حَيْرَةُ الأساليب هي، لا شكّ، بعضٌ من حيرة السُّبُل في مسارّ تجربة هادي دانيال الشعْريّة(١)، كَأنْ تُطابقَ الكتابةُ الوقائعَ الحالاتِ المواقفَ أحياناً لتنزع إلى الإيحاء أحياناً أخرى دُون التوغّل في كثافته الصفيقة خوفا على الملفوظ الشعريّ من الإغراق في عتمة المعنى المُنفلت من معناه أوْ لاَ مَعْنَاه.

وكما يستبدُّ هاجس الانتماء الإيديولوجيّ بالشاعر تتمرّد القصيدةُ في الغالب على مُسْبَق الدلالة بثوريّة تُؤالف بقصْد الكتابة ولا قصدها بين الأسلوبِ ووظيفةِ الشعر، بين جماليّة الفنّ القَوْليّ بالتخوم الدّالة القصيّة ونواة الذات والمعنى الحافّ بها. لذلك تُراوح تجربةُ الكتابة الشعريّة لدى هادي دانيال بين القصيدة الوَمْضة بضَرْب من الالتفاف الخاصّ حول تـدْلال (signifiance) الشعر والقصيدة المُطوَّلة تُحَوِّلُ مَجْرى النصّ الشعريّ من ذلك التدْلال المكثّف إلى الدلالة (signification) المُنبسطة، ذهابًا وإيابًا بين المُطابقة والإيحاء، وبين الدلالة والتدْلال، وانتهاجًا لألوان المُؤالفة بينَهُمَا بأسلوب ثالث، كالمُطابقة المُوحية والإيحاء المُطابق.

كَذَا تتنازعُ الذاتَ الشاعرة رغباتٌ شتّى ضمْن إرادة كاتبة واحدة. فهو الثوريّ المُلتزم بقضايا العُمّال والفقراء والشعب والوطن والأمّة في البدْء والأثناء، وإلى آخر حرْف في هذا المتراكم النصوصيّ، وهو البُوهيميّ المتسكّع العاشق المَهْوُوس برغبة التنقّل بين البُلدان والاكتواء بنار الغُرْبة فِرَارًا من المكان إلى المكان، ومن الهلاك إلى الموت بدلالة الحياة ذاتها حينما تكتسب الحياة وهَج المغامرة من أقاصي وَعْي الموت، من تخوم الكارثة، آنَ تمثّل بَدْء الوجود وانسياله ومآله.

فأيّ ثابت، إذنْ، يسكن هذا العَدَدَ المتكثّرَ المتناسلَ لتنْتظم به نواةُ الذات الشاعرة ويتآلف الملفوظ الشعريّ بها ؟

٢- ثَمّة مُفْتَقَدٌ مّا حَفَزَ الشاعرَ على السفر الأوّل.

الرحم. فطام المشيمة تشهد به الذات الشاعرة على الفاجعة المشتركة لبني الإنسان، وفطام الرضاع يُعَمّق الجرْح الأوّل ويُكسب قصيدةَ هادي دانيال أبعاد التجربة الجماعيّة لكُلّ البشر، وعقوق جميل آسر لمن اختار الابتعاد عن الأحضان الأولى دُون التجاسُر على إنكار عشق البدايات في مكانٍ هُنا (القصيدة) أو هناك (الوطن أو العالم).

وإذًا الثابت مُزْدَوج في واحدٍ يَرد على شاكلة جُمْلَة دلاليّة تنكشفُ لتحتجب وتحتجب لتنْكشف، كَأنْ يتردّد رَجْعُ صَدَاها على امتداد هذه الأعمال الشعريّة، ومَفادُها عشق سوريا وعشق الكتابة. أمّا عدا هذا فَمُتغيّرات لا تستقرّ على معنى واحد رغم نزوع بعضها أحيانا

عديدة إلى التكرار، كالالتزام الثوريّ ورغبة التمرُّد على كلّ مفهوم راكد أو قيمة جامدة ونداء الحُرّيّة بمُختلف عباراته الجسديّة والفكريّة والروحيّة، الوجوديّة والسياسيّة والإيديولوجيّة... فثمّة مُفتَقَدٌ مّا حَفَزَ الشاعرَ على السفر رغْم هذا الثابت المرجعيّ الّذي هو عشق سوريا. وكما شهد الاسم ولادته الأولى)هويّته الطبيعيّة) بالأسرة والوطن اكتسب البُعْدَ الآخر للهويّة بالكتابة، الّتي هي بمثابة الولادة الثانية في تاريخ هذا الاسم. ومَا تآلَفَ في واحد سُرْعان ما أفضى إلى انفصام حادّ، ذلك القلق الناشئ المُتنامي المُتعاظم الناتج عن عشق الوطن وحُلم الحُرّيّة القائم في الكتابة وبالكتابة.

فكيف للذات العاشقة أن تُخلِصَ لمعشوقها دون التفريط في حقّها في الوجود بالكتابة والالتزام؟

و كيف للوجود بالكتابة أن يستمرّ في مجالٍ من الحظر والقهر؟ أليس الفرارُ من المكان إلى المكان / الأمكنة بالسفر خُروجًا مُؤقّتا من جحيم هذه الوضعيّة أم توسيعا لدائرته وتعميقا لنُدوبه وعذاباته؟

فالّذي حَدَث لهادي دانيال تَكَرَّرَ في حيوات أخرى لثُلّة من شعراء وأدباء ومُفكّرين وفنّانين أنْشأهم الرحم ذاته واستبدّ بهم ذلك العشق الدمَشْقيّ الجميل الدامي المُخْصِب.

٣- الإصرار على التغنّي بالألم والأمل.

و كَأنّنا، عند قراءة مُجمل هذه الأعمال الشعريّة، نُتابع سيرةً ذاتيّة لشاعرٍ نشأ في سوريا وبدأ تجربة التنقّل في ربُوعها واكتسب في الأثناء، وتحديدًا منذ بدء السبعينات من القرن الماضي، ثقافةً ثوريّة أساسُها الالتزام بقضيّة العمّال والحلم بوَطن آخر مُختَلف.

كَذا تنشأ الكتابة الشعريّةُ رافضةً لكُلّ الثوابت الاجتماعيّة والسياسيّة متمرّدةً على عادات المجتمع القهريّ وتقاليده، مُغامرةً مُتوتّرةً فاضحةً للهزيمة السالفة والحادثة.

فلا انفصال، إذن، في المشهد الشعريّ الموصوف بين العُمّال الكادحين والفقراء وأطفال الفقراء والوطن الذبيح والأمّة المُستباحَة والرايات الحمراء وتسكُّع الشاعر بدْءًا بين كفريّة اللاذقيّة ودمشق وبيروت ليتّسع عشق الوجود والثورة بالحلم وتعدُّد الأمكنة ويضيق في الأثناء بالقهر والهلاك البطيء وانحباس الأفق:

« **أرحل هائما لا قلب يُرْشِدُني**.»(٢)

إلاّ أنّ الذات الشاعرة، وقد حاولت الابتعاد عن الوطن عند البداية، سُرْعانَ مَا عَادت إليه ليعقب الالتفافُ حول الذات حركةَ الاندفاع الأوّل، كَطفل يُذعن لإرادة الأب خَوْفًا على النفس من عقاب أشدّ، أوْ لنَدَم مُباغت، أوْ للبوْح والاعتراف بما اقترفَتْه أيادي الطُغاة الآثمة في حقّ الفرد والمجموعة مُمَثّلَةً على وجه الخصوص، في طبقة العمّال والشعب.

فتبدو الذات الشاعرة، بهذا البوْح-الاعتراف مسكونة بعشْق سوريا، مَهْوُوسة في الآن ذاته برغبة الاستمرار في الكتابة.

و لأنّ الوطن مُحاصَرٌ كالإنسان الّذي ينتمي إليه تمامًا فإنّ هامش الحُرّيّة لا يكون إلاّ بتَمَوْقُع الشاعر حول نواة ذاته والإصْرار على التغنّي بالألم والأمل، بواقع الحظر وإمكان التخلّص من براثن العادة والهلاك البطيء. لذلك لا تستقرّ الكتابة الشعريّة على حال، بل تصطدم، كما أسْلفْنا، بحَيْرة السُبُل، عند التردُّد بين كتابة الشعار وشعار الكتابة، بين إعلان التمرُّد والتصريح بفاجعة الذات الحبيسة المُحاصَرَة في واقع الجحيم الموروث، بين المُطابقة الصريحة الصادمة وإبْطان الحالات والمواقف.

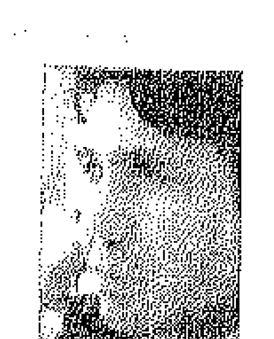
> **تنشأ الكتابة الشعريّة رافضةً لكُلّ الثوابت الاجتماعيّة والسياسيّة متمرّدةً على عادات المجتمع القهريّ وتقاليده، مُغامرةً مُتوتّرةً فاضحةً للهزيمة السالفة والحادثة.**

وهي الحيرة الّتي ستظلّ مُنغرسةً في لحْم الكتابة، نازفةً على امتداد هذه الأعمال الشعريّة، إذْ كيف للشاعر الثوريّ الملتزم بإيديولوجيا مّا أن يكون فنّانا مُبْدعًا وصاحبَ قضيّة، كـ غارسيا لوكا وبابلو نيرودًا المذكوريْن في مواطنَ عديدةٍ من هذه الأعمال؟ كيف لشاعر الثورة والمقاومة أن يصل بين مناخيْن مخلفيْن في تجربة كتابيّة واحدة، بين شعر السياسة وسياسة الشعر؟ أليس الجمْع بينهما منْ قبيل استحالة حُبّ امرأتيْن في وقت واحد؟ وهل الجمْع المقصود بينهما في حيّز هذا « الإمكان المستحيل » أو « الاستحالة المُمكنة » تجسيدٌ آخر للحال التراجيديّة الناتجة عن التردّد، في الطور الأوّل من التجربة الشعريّة، بين كتابة الالتزام والالتزام بالكتابة؟

٤- الكتابة الشعريّة بين الغربة والاغتراب.

لقد أمكن للذات الشاعرة إدراك حقيقة بدْئيّة مفادُها، في تقديرنا، المُؤالفة بين المُختلفيْن على أساس التَمَوْقُع والانفتاح معًا، الرجوع إلى المكان الأوّل (الوطن) بالسفر المُضادّ بَدْءًا، وبالتذكّر في الأوقات اللاّحقة من التجربة الشعريّة، والتنائي عنه في مُتعَدّد الأمكنة البلدان.

و لئن سعت الذات الشاعرة إلى اكتشاف مواقع ووقائع جديدة خارج حدود المكان الأوّل لشحْذ الهمّة وإذْكاء الأمل فإنّ الحُرّيّة إمكانٌ يُرْتجى، والغربة جُرْح يعمق كُلّما أوغل العُمُر في غابات الوجود الموحشة.



فيستبدّ بعالم الكتابة مُفتَقَد الحرّيّة بَدْءًا داخل الوطن، ومُفْتقد الوطن عند نُشدان الحُرّيّة بعيدا عن الوطن. وبين الاغتراب والغُرْبة تتراكمُ علامات التجربة الشعريّة كي تُنشئ في الأثناء إبْدالات كبرى، هي بمَثابة اللحظات الحَدّيّة الفارقة بين السابق واللاّحق من الأطوار.

إنّ البداية، كما أسْلفْنا، تُحَدّ بالوطن وداخل ربوعه حيث الحُرّيّة تُنْشَدُ ولا تُدْرك، والفرْد مشروع للتحقّق لا يُفضي مسارُ كفاحه إلى إنْجاز، بل هو شعور الموجود (فشرف) الحادّ أمام قساوة الوجود تتكرّر عبارته في القصائد الأولى المُؤرّخة بالسبعينات من القرن الماضي.

و كما تتكثّف علامات الانحباس والشعور الحادّ بالقهر في الطور الأوّل من مسارّ التجربة الشعريّة لهادي دانيال ينكشف بين الحنين والآخر بصيص الأمل بالمستقبل الجديد المُمْكن :

« غدًا أجيءُ

وفي يديَ الشمعة الحمراء...

والزمن الجميل

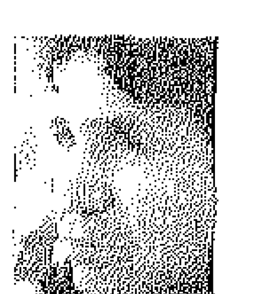
وبالزنابق

والعصافير الجميلة...

أحتمي !..» (٣)

كذا يستمرّ التّفاؤل على أشدّه في ذات الشاعر، خلال هذا الطور الأوّل، بين الغُرْبَة المُمضّة ورغبة السفر الدائم، بين الهجرة المُؤقّتة والعودة السريعة إلى سوريا، حابسة الشاعر وحبيسة ذاته مَعًا.

إلاّ أنّ حلم الثورة في هذا الطور الأوّل حفز الشاعر على مغالبة عشق الأمومة الرمز فيه والاندفاع في نهْج المغامرة بالسفر بحثًا له عن آفاق جديدة بتوسيع دائرة المكان لينشأ بذلك وجه آخر للمأساة مُمَثّلةً في إصرار الشاعر على التزامه الأوّل والاصطدام بمُعوّقات ووقائع صادمة تَحُول دون تحقيق ما يرغب فيه ويرتجيه. كما يتعاظم فيه عشق الوطن بحُزن الفراق وضخامة اليأس دون فقدان الأمل بمزيد السفر بين البلدان والفرار من الأمْكنة إلى الأمكنة بحُرّية من يرفض التسليم بالمواقع المُغْلقة والاستكانة ويرتضي له التّسكّع والضياع وعذاب المجهول والخصاصة بديلاً للارتكان إلى موقع واحد والاكتفاء بانتظار ما يحدث، وما سيحدث. وإذا الاغتراب أكثر إيلاما للشاعر من الغربة، لأنّه العذاب المُتكثّر الّذي يحمل فيه أوار الغربة الأولى وقساوة حياة الاغتراب مَعًا، فيدفع الذات الشاعرة في عديد المواطن من هذه الأعمال الشعريّة إلى حافّة اليأس الّذي سرعان ما يتبدّد بالنقيض الّذي هو أمل الثورة ووهج ذلك العشق القديم المتجدّد، كطفل ضائع يستجير بصورة الأمّ نداءً واستعطافا، أوْ كمَوْجُودٍ مُتْعَب يستظلّ بشجرة الذاكرة ليستوحي منها معانيَ أخرى للقوّة بُغْيَة الاستمرار في مغامرة الوجود في الكتابة وبالكتابة.



٥- الرغبة المَهْوُوسة بالوجود الثوريّ وثورة الكتابة.

و لأنّ الكتابة مَسْكونة بالإيديولوجيا، مدفوعة إلى حَدٍّ مّا بها وبالظروف الحافّة بالموجود فهي ترفض الإذعان الكامل للمُسْبق الإيديولوجيّ كي يتحقّق بذلك تفرّدها الجماليّ، كما تنعكس حُرّيّتها الجامحة في الإيديولوجيا ذاتها، ذلك ما يقضي انفتاحَ مَبْدَإ الثورة على حُلم الأمّة في التحرّر والتقدُّم والوحدة بالتزام مُتجدّد يتّسع مَداه بمُشْتَرك الماركسيّة والقوميّة، أو بالقوميّة تنشأ بَدْءًا في السابق وتنمو في الطور الثاني من التجربة الشعريّة من غيْر أن تقطع مع جذور الانتماء الإيديولوجيّ الأوّل.

لقد أمكن للذات الشاعرة باتّساع مجال الرؤية، عند السفَر وبالسفر، النظر إلى واقع الأمّة المستباحَة وتمثّل الحُرّيّة المُغتصَبة هُنا وهناك من الخارطة العربيّة الكبرى واكتشاف حقائق شتّى لاسْتحالة إنْجاز حُلم التغيير.

ولئن تأكّد العشق واستبدّ بذات الشاعر قويّا ناسفا للطمأنينة، مُذكّرًا بالبدايات الأولى، ماثلا في الأنوثة الرمز بمُجمل الصفات المُخاطَبة أو المُتَذكّرَة فإنّ الثورة حُلم قديم باهت تزداد سماتُه انفساخا بتقدُّم الأعوام. لذلك كُلّه تتّخذ المكانيّةُ لها في شعر الطور الثاني من تجربة الكتابة شكل الدائرة تتّسع لتضيق بانحباس حادث آخر يُواصل انحباس أعوام تجربة الوجود والكتابة الأولى عند تمثّل علامات انقطاع الرغبة وتبدُّد اللذّة وتلاشي القيمة.

إلاّ أنّ التماهي يظلّ قائما على أشدّه بين دمشق والقُدْس، بين «ثورة العمّال » المَرْجُوّة و«الثورة العربيّة » المُنْتَظَرَة لينشأ في الأثناء وعي حادث يُؤالف بعُنْف كاتب بين الحُلم والهزيمة كي تظلّ سوريا في كُلّ الأحوال والدةً دَلاليّة (ecirtam) لكُلّ المعاني ومبعثًا أساسيّا للقُوّة الروحيّة الّتي بها تختطّ الإرادةُ سبيلها في طريق مُغالبة اليأس المحْض الّذي يتبدّى في مواطن قليلة عارضة على شاكلة ومضات سرياليّة لا تخلو من عبَث وقَرَف.

كذا دمشق والأنثى الرمز والجسد المُتيقّظ الحواسّ المُنْفتح على الآخر الأنثى علامات شتّى لدلالة واحدة، تلك الرغبة المَهْوُوسة بالوجود الثوريّ وثورة الكتابة. وكأنّ انحباس الأفق في واقع الوجود رغم خوض تجربة السفر يستدعي توليدًا لآفاق مجازيّة ممكنة بفعْل الكتابة، تظهر تحديدًا في التجريب بالقصيدة الومضة والاسترسال، كما أسْلفْنا، ووصْف الحالات العارضة وتجاوُز منطق اللغة الشعريّة المعتادة أحيانا «بمنطق» آخر تفكيكيّ يكسر نَوَاة التداوُل في الفهم الشائع ويُقاربُ بذلك عَبَث الوجود :

«سبعة أعوام

و أنا أتّكئ على جُرْحي

و أسافر في ملح الثورات (...)

أتدثّر بالحبْر العلنيّ (...)

يتكلّس دَمْعي في ماء الحُرّيَة.» (٤)

٦- الاستعاضة عن اليأس / العَبَث بمزيد من القيمة.

فينشأ القلق ويتعاظَمُ بصُوَر الدمار الأخرى، بما هو أشدّ فظاعةً من سجن دمشق الحبيبة، بحَرْب لبنان وعذابات فلسطين وعبور الأمْكنة في سفر دائم لا ينقطع مُرورًا من بلغاريا إلى تونس ومنها إلى العراق وعَوْدًا منه إلى تونس من جديد، وتنقّلاً بين تونس وَعَدَن والجزائر والمغرب الأقصى...

و إذا لحَرْب لبنان و« مذبحة تلّ الزعتر»، على وجه الخصوص، أعظم الأثر في ذات الشاعر، إذ مَثّلت علامة إبدال في تاريخ وجوده وقوّضت فيه طُمأنينةً عديد الثوابت وغرست إرادة التحدّي ورُعْب النهايات في الآن ذاته، فاقمت

الاغتراب أكثر إيلاما للشاعر من الغربة، لأنّه العذاب المُتكثّر الّذي يحمل فيه أوار الغربة الأولى وقساوة حياة الاغتراب مَعًا

أيضا من غربته أو اغترابه : «نلمس جذر غُرْبتنا»، وحفزته على الاستمرار في الكتابة والقراءة باستحضار جيفارا الرمز الثوريّ رغم الهزائم المتعاقبة وتذكيه الثورة والمقاومة ومُغالبة شعور الخواء المستبدّ به.

إلاّ أنّ المعنى، هُنا، مسكون باللاّ معنى، والقيمة الثوريّة محكومة بالبعث، كالجدّ يظهر إنشادًا في بعض المواطن لينكسر بالسخريّة العابثة، بمشاهد التسكّع والجنس والخمرة والارتباك النفسيّ والشعور الحادّ بالغربة والاغتراب مَعًا، لسقوط عديد الرفاق من حوله، وللعزلة الخانقة.

و إذا حُبّ فلسطين المُتماهي وعشق دمشق يُخلّص الذات الشاعرة من خطر الانتحار في العبث وبالبعث، ويعود ليشحن حُلم الثورة ورغبَة الكتابة بطاقة أمَل جديدة، «كتغريد « الشهيدة الفلسطينيّة تستحيل إلى رمز في تاريخ الذات الشاعرة وزمن الكتابة، بضَرْب من الاعتراض بين سالف التجربة الشعريّة وحادثها كاستراحة مُؤقّتة يُراد بها التطلّع إلى الذات عبر مرآة الآخر الرمز والتقاط الأنفاس والاستعاضة عن العبث بمزيد من القيمة، وعن تَقَوْقُع اليأس باندفاعاتٍ أخرى في تجربة السفر.

فنشهد بذلك بداية طَوْر

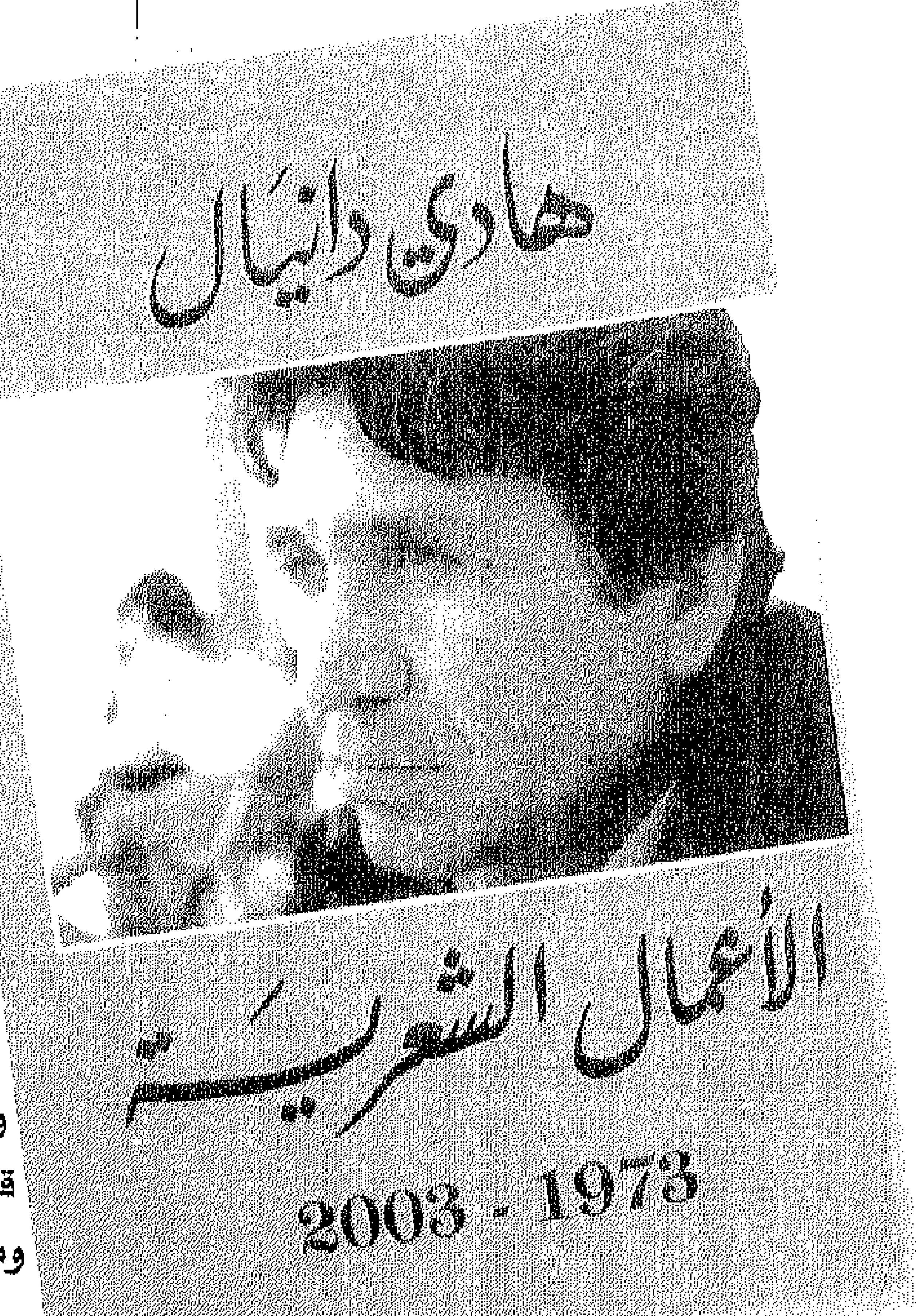
يحتدّ القلق، وتستبدّ حيرة السُبُل في هذا الطور الثالث من مسارّ تجربة الكتابة بإنْشاد ما حَدَث من انكسارات الروح وضياع الوُجهة

ثالث في تجربة الكتابة والوجود لدى هادي دانيال، كاستعادة الحلم الثوريّ بمُحصّل تاريخ الهزائم السابقة وبكتابة تناصّيّة تستقدم إليها تفاصيلَ من التجربة الذاتيّة وتاريخ الأمّة القديم والحادث وبمُتعَدّد الأساليب عند مُطابقة الحالات والمواقف والتوغّل في رمْزيّة الإبطان والمُراوحة بين وصف ظلال الواقع في ذهن الشاعر واختراق بعض من جُزئيّات الحياة اليوميّة، بما يُمْكن اعتباره تلوينا آخر يَنْبَني على شاعريّة التفاصيل وانتهاج تعرية الحقائق الصّغرى حدّ الإنشاء الفضائحيّ المَحْض.

٧- استمرار مُغالبة اليأس / العبث بالسّكَن.

و إذا السفر يستلزم ظَعْنا مُؤقّتا «بالطفل» الّذي يستيقظ في الذات الشاعرة، وبالطفل الّذي يحمله أيضا، بالأبوّة الناشئة، وبالحُب الّذي حَوّل مجرى حياة الشاعر من الرعب إلى بعض الطمأنينة رغم « الشحوب » المُستبدّ بالكائن والكيان :

« في داخلي طفل
وفوق يدي
طفل
لا أصدقاء لنا
و لا أهل
قلبان من ظمَأ
ومسغبة

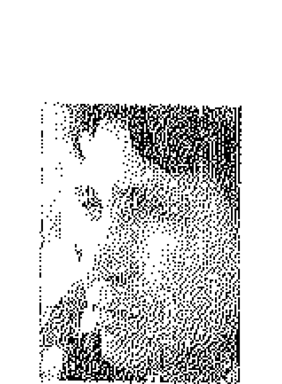


وشفاهُنا بالحُبّ تبتلّ
شُدّي حزام الصبر
يا امرأتي،
لا ماء قُدّامي
ولا ظلّ...» (٥).

و كأنّ زمن « الظعن» (السّكَن) يوقظ في المسافر الّذي لا يستكين أوجاعا أخرى، بما يطفو على سطح الذاكرة من صُور وأطياف صُوَر ويُذكّره بالحُلم الطفوليّ الأوّل (الثورة) وبالحُلم الناشئ حدوثا (الثورة العربيّة) ويحفز فيه قلق الوضعيّة والانتظار، أو لعلّها «مؤسّسة» الزوْجيّة والأبوّة تصطدم بنَزَق «الطفل» الثائر المتظلّم الحائر بين قديم السُبُل وحادثها، بين رفض المؤسّسة في المُطلق والاستجابة، بصفة لا إراديّة تقريبًا، «لمُؤسّسة أخرى، لعلّها البديل، بدلالة الأبوّة تحديدًا و«بمُهنّد» الابن والزوجة والسكن.

و لئن تَوَلّد بـ«مُهَنّد» الأمل، المستقبل، واستمرّ حُلم الثورة بواقعيّة حَياة جديدة مختلفة، في تونس تحديدًا، هذا البلدُ الّذي أغرى الشاعر فسكن إليه باحثا لَهُ فيه عن مُنْزَوى هادئ يضمن له الاستمرار في الوجود والكتابة رغم عديد الهزائم والانكسارات السابقة فإنّ القلق ماثل في الذات لا يفارقها مُثولَ الفراغ :

«في المنزل السابع من روحه
الفراغ..
تأمّل الشاعر
قُماشة منسوجة
بخَيْط من دَمهْ
وَحِبْرِ قَلَمهْ.»(٦)



٨- نحو التخوم القَصيّة لوَعي الموت.

فيحتدّ القلق، وتستبدّ حيرة السُبُل في هذا الطور الثالث من مسارّ تجربة الكتابة بإنْشاد ما حَدَث من انكسارات الروح وضياع الوُجهة، تقريبا، واستفحال شعور القهر نتيجَة انهيار العديد من الثوابت في المجالَيْن القوميّ والكونيّ على حَدّ سَواء.

وكمَا تدّاخل أزمنة القصائد والدواوين فإنّ خيطا رقيقًا ناظمًا بين مختلف هذه الأطوار الثلاثة يعود بمُختلف قصائد الأعمال الشعريّة إلى منظومة السالف

والحادث، الأصل والفرع، الثابت والمتغيّر، إذ كلّما نزعت الكتابة إلى الاستقرار على حال تقوّض سياق تلك الحال لتستعيد الكتابة بذلك حيرتها، قلقها المُرْسَل، وكلّما اشتدّت حيرة السُبُل والأساليب لاذت الكتابة بالأصل، ذلك الثابت الّذي يُؤالف حينًا بين عشق دمشق / سوريا وحُلْم الثورة ويُفارق بينهما أحيانا.

و لئن استمرّ مشهد الاندفاع والتراجُع، الالتفاف والتمدُّد، إعلان اليأس والتكلّم بالأمل فإنّ الاعتراف (confession) بمُجمل كارثة الهزيمة والبوْح بتفاصيل واقع الفشل ماثلان في الدواوين الثلاثة الأخيرة من هذه الأعمال الشعريّة دُون إعلان الاستسلام، بل إنّ الموت يتراءى المعنى المرجعيّ الآخر الممكن للوجود والمَوْجود :

«أنا الميّت اللاّ – مرئيّ
وُلِدْتُ في تابوت
تناقلته أكتاف الشوارع والمطارات
في جنازة لم تنته بعد...» (٧).

والرغبة أُفُقٌ آخر لا يقلّ أهميّةً عن دلالة الموت، إذْ لا يكون الموت فاعلاً، هُنا، إلاّ بالرغبة:

سلوى
أم دُمية حلوى
من أقصى الشهوة
تكرج هائجةً
كي تهدأ عاريةً
بين يديّ «(٨)

كَذا تندفع الكتابة الشعريّة، في آخر قصائد هذه الأعمال الشعريّة بأقصى الجهد نحو التخوم القصيّة لوعي الموت بُغْيَةَ الخروج من دوّامة التجاذُبات العنيفة الدامية بين مُطابقة الحال والموقف وإيحاء الرمز عند السعي إلى مُقاربة « مواطن » اللاّ معنى وبين مُسْبق الدلالة الثوريّة ونزق الكتابة ذاتها الرافضة لأيّ مُسبق كَانَ أوْ يكون.

فتَنْفَتِح الكتابة، إذَنْ، على أفُق جديد قادم للكتابة « بثوْريّة » الكتابة ذاتها وتمرُّدها على كلّ شيْء تقريباً، وبمنظور وُجوديّ أنشأه تراكُم التجارب في حياة الذات الشاعرة وصقلتْه الهموم والهزائم والانكسارات...

تندفع الكتابة الشعريّة، في آخر قصائد هذه الأعمال الشعريّة بأقصى الجهد نحو التخوم القصيّة لوعي الموت بُغْيَة الخروج من دوّامة التجاذُبات العنيفة الدامية

وبهذا الرفض الحادث تبْحث القصيدة لها عن عوالم أخرى فسيحة بتجربة الموت الحادثة، الموت الّذي هو عُمْق الحياة وسطحها ومَا ورَاؤها في ذات الحين، الموت الّذي تُقارب به الكتابة مواطن الحكمة وتخوض مُغامرةً أخرى أوسع مدى وأعمق دلالةً من سالف القيم والمعاني، الموت الّذي يُذكّر بالبدايات ويشحذ عشقها لتعود دمشق فتظهر بملامح أبْعَدَ سِحْرًا وأشدّ أسْرًا، وأداء جديد مختلف حيث تلتقي كلّ الأزمنة، السالفة والحادثة والمُمْكنة مُسْتقْبَلاً :

فأصيح بي :
من أنت يا هذا؟
أفقْ !
يا قاسيون المغمض العيونْ
في كهفك المحروس بالهباء
هل بَرَدى
حبْر عتيق راكد
بين عروق الشامْ
أم دَمُنا الصاهل في الأقْلام
الموتُ مِنْ خلفي
ومِنْ أمامي
لكنّي
لا أحْني رأسًا
يغزوه رماد الكلمات !!(٩)

٩- خاتمة القول : آفاق التجربة وإمكان تَعدّد القراءات.

فلا تنقضي الكتابةُ، هُنا، بِحَدٍّ نهائيّ، بل تُعلن في الظاهر والخفيّ أُفُقَها القادم، هذا الطور الثالث الّذي بدأت ملامحُه تتشكّل بما حَدَث قريبًا وما يحدث في الآن وما يُمْكن أن يحدث.

وإذا مُجْمَلُ قصائد هذه الأعمال الشعريّة في تواتُرها وتداخُلها أشبه ما يكون بسيرة ذاتيّة انْزاحت بالقصد عن سرد المعتاد إلى الشعر وحملت في ذاتها مُقوّمات السرد والحوار الغنائيّ والتركيب المشهديّ أحيانًا، كالمكان/الأمْكنة والشخصيّات والمواقف والحالات، وتجاذبتْها أساليب الوصف والمُطابقة عند استرسال الكتابة في القصائد المُطوّلة، على وجه الخصوص والإيحاء بالإبْطان والحوار الدفين ومُتراكم الذكريات والمشاهد القديمة والحادثة ضمن القصائد القصيرة.

لذلك كُلّه تنتفي واحديّة القراءة، بل تستدعي هذه الأعمال الشعريّة قراءات عديدة تبعا لاتّساع مجال الكتابة التناصّي فيها واختلاف الذوات القارئة الضمنيّة الماثلة في قيعان نصوصها الشعريّة، إذ هي قصائد الثورة تُخاطب أنصارها، وهي قصائد الوطنيّة بما تَرَدَّد مِرَارًا وتكرارًا من وَلَه بسوريا حَدّ جُنون الكتابة. وهي قصائد الانتماء القوميّ وعشق لبنان وفلسطين، في المقام الأوّل، وهي قصائد الذات الشاعرة أيْضا، بهذا الكُلّ المتعدِّد وبالمُختلف الفرديّ الغارق تمامًا في تفاصيل خُصوصيّته، وبأبْعَاد تجربة الوجود عند بدء التوغّل في كتابة الموت والرغبة، أو الموت بالرغبة والرغبة بالموت.

الهوامش:

١- هادي دانيال، «الأعمال الشعريّة (١٩٧٣-٢٠٠٣)، تونس : دار صامد، ٢٠٠٦.
٢- السابق، ص ٤٠.
٣- السابق، ص ٧٢.
٤- السابق، ص ١٩١-١٩٢.
٥- السابق، ص ٤١٥.
٦- السابق، ص ٤٨٠.
٧- السابق، ص ٦٦٢.
٨- السابق، ص ٧٤٥.

مساحة للتأمل

الرأس المكشوف!

الأغرب فيما يجري من سجال على ضفاف الدم العربي، في ميتات يصاحبها بداية ضجيج احتجاجي سرعان ما يتراخى إلى أنّة ضجر خفيفة مثل ترتيل في القلب...؛ أن ينتهي مجرى ذلك السجال إلى الاحتفال بالموت المجّاني، وتمجيد الانتحار في سبيل نظريات أحادية أقصت المنطق إلا بعضه المقلوب.. إلى البطانة السوداء!

لكن الأكثر مدعاة للقلق أن يتصدّى بعض المثقفين العرب لتحلية الموت: سكر خفيف لأطروحاتهم التي لا تخرج عن شعارات كبيرة محفوظة تكفيهم شر القتال، في سياق تكدس زوايا التلفزة بموت عربي فادح.. مقابل عشرة قرّاء يربتون على حكمته برسالة الكترونية باردة!

قد يصيب الاجتهاد في محاولة قراءة الأسباب التي تدفع بعض المثقفين ليكونوا مشجعين للموت ومحتفين به، إذا ما تمّ ذلك الاجتهاد في سياق مقولة المفكر الفرنسي «ريجيس دوبري» إلى أن المثقفين (في العموم) باعة أوهام وحرّاس أفكار عتيقة وبالية..

وربّما يكون ذلك اجتهادا فضفاضا، لكنه الألصق لحالة المثقف العربي التي نحن في صددها؛ فمشكلة الكثيرين ممّن يغدقون المديح على الموت في كل اتجاه، أنهم فشلوا في التعاطي مع المتغيرات في العالم الجديد الذي تبدّلت الكثير من أبجدياته بما فيها إدارة الصراعات..

إلا أن اتجاه الاجتهاد يصبح أكثر دقة إذا ما أرجعنا بعض ذلك إلى هزيمة المثقف المرتهن إلى الأيديولوجية، وحسابات السياسة الآنية التي أفقدته الكثير حتى من أخلاقية « راسكولنيكوف» القاتل في «الجريمة والعقاب» الذي أصيب أسبوعا كاملا بالحمى بعد قتله المرابية التي رهن عندها ساعته..

.. اضطرّ ديستويفسكي لتحبير مائة صفحة في وصف تلك الحمى. لكن الذي يخرج علينا كل صباح مغنيا للموت ينام باكرا، ويكتب مقاله قبل نشرة الأخبار!

نادر رنتيسي *

وفق كلّ ذلك بات من الملاحظ أن كثيرين قد تخلوا عن الدور القيادي للمثقف، وأصبح بعضهم جملة مستوية، لا معترضة، في سياق ما يدلي به المتلقي..؛ فدور المثقف في صياغة وتفعيل إدراك ووعي أمته أصبح مهمة شاغرة في الوطن الكبير.. والمؤلم أن المثقفين الذين يملكون بعض الأجوبة على أسئلة الراهن الذي يلف عالمنا بالتباس مفرط تراجعوا إلى الوراء خطوطا كثيرة، بعد سنوات من التشكيك والطعن في صدقية انتمائهم.

وبأثر ذلك أصبح الرأس العربي مكشوفا أمام عوامل التعرية التي أبرزت تشوّهات بالغة، بعد زمن طويل من الركون إلى منظومة الشعارات المحفوظة التي لم تعد قادرة على إسناد يافطة انتخابية في أصغر بلدية في الوطن الكبير!!

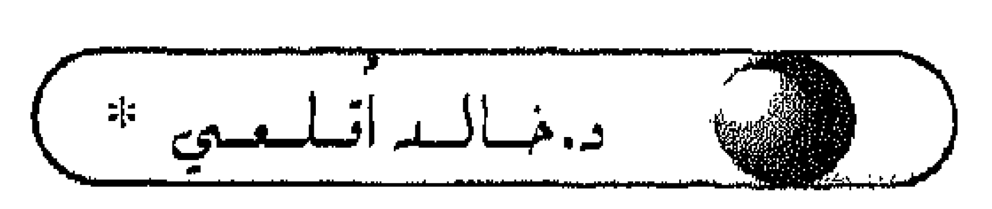
لكنّ الأكثر تهديدا للصورة العربية بكامل إطارها يأتي من بعض البعض الذين يهيئون الأرض لأوتاد الفكر السلفي، الأصولي بما يتسم به من تعصّب وتطرّف أعمى، ويعملون على تأصيله في بنية اجتماعية عربية شديدة العاطفة تبكي موتاها بطقوس هي الأشد تأثرا وألما بين كلّ أمم العالم..

يبدو الخروج من عنق الزجاجة التي تشتد على الأصابع وتحقن الدماء في أطرافها.. ترفا باذخا في ظل الاشتباك فيما بينها وهي تسد مجرى الهواء إلى حوار الأمعاء التي لا تستكين من تخمة أو من تضور!

وبعد الكثير من السواد تتقلص مساحة الرهان، والقدرة على الانخراط في عالم لم يعد لنا فيه متسع كاف لكل أطرافنا المختلفة، والعربة تمضي ثقيلة وفوقها الحصان عبثا في طريق غير نافذ!

* كاتب وصحافي أردني

السّمات السّردية وبلاغة الإيجاز
قراءة في نصوص «صباح... وشتاء» السّردية لسيّد البحراوي



عتبة: نذكّر، منذ البداية، أنه لا يمكن قراءة هذا النّمط من السّرد القصصيّ (الخاطف) من دون استحضار سمات تهيمن على تكوينه السّردي، وتضفي عليه كثيرا من الحميمية والتّماسك والفعالية التّأثيرية. أقول هذا الكلام، وأقصد سمات من قبيل: التّوليف والتوتر والمفارقة والكثافة والإيجاز. غير أن هذه السّمات السردية المهيمنة تخضع، في الحقيقة، لسلطة تأمّل قصصيّ عميق، يجتهد لنشر ظلاله الفنية على مجمل النسيج التكويني لتجربة «صباح وشتاء»، ولتصميم الصّور السرديّة الجزئية الموجزة فيه، وتوليفها بمهارة وحرفية حتى تصبح بمنزلة فسيفساء دقيقة ملوّنة تسهم في تشكيل كيان اللوحة القصصية الكلية، وتناغم أجزائها المختلفة، وبهائها وسحر تأثيرها.

والحقّ أنه يصعب على مثل هذا اللّون من ألوان التّجريب السّردي أن ينتزع شرعيته الأدبية بعيدا عن كسب رهانين أساسين:

أ- تحفيز حواس المتلقّي المفترض.

ب- هندسة الإيجاز السردية

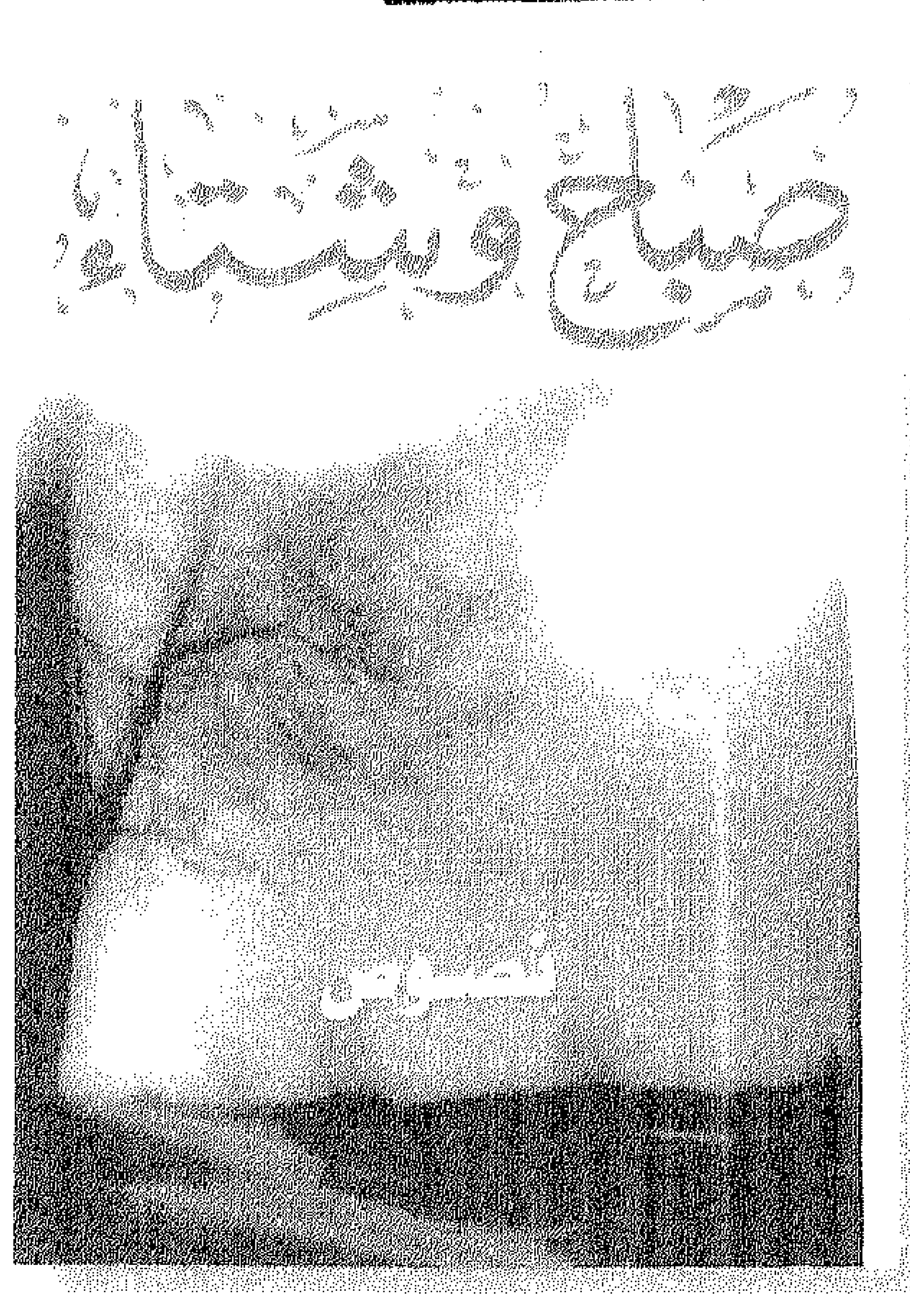
لا شكّ في أن الكاتب/ الناقد كان على وعي بخطورة المجازفة بخوض تجربة الكتابة من دون تحديد مسبق لمنبعها ومصبّها، وفي غياب معرفة واضحة بالأجواء المتخيّلة التي ينبغي أن تسود معظم أجزاء عمله، فتسم شخصيات متونه السردية الخاطفة وسلوكاتها وملفوظها بسمات بلاغة الإيجاز، ما يؤهّل القارئ المخصوص، بعد ذلك، للقبض على اللحظة الجمالية أو الصورة الكلية لهذا العمل. مثلما يخرج القارئ العادي من هذه الرّجلة، بدوره، منتشيا بما حصّله من بهجة ومتعة ومعرفة.

تتكوّن هذه الباقة من أربعة وثلاثين مقطعا سرديّا أو صورة قصصية موجزة تامّة التكوين، مستقلة بعنوان، تنتقل بالقارئ إلى معايشة أجواء نفسيّة وطقوس مختلفة شتّى، وتتضافر فيما بينها لتكوين صورة سردية كليّة ذات عمق فكري وفلسفي مخصوص. وهذا ما يجعل بوصلة السّرد فيها تبدو موجّهة بواسطة رؤية فنية وإنسانية عميقة تصف، وتعلّق، وتحاور، وتنسّق الأحداث، وتبني الشخصيات والمواقف الدرامية والمفارقات، وتوزّع الأدوار.. وسوف نحاول، بدورنا، في هذا الاجتهاد النقديّ، الموجز تكوينا، المكثّف دلالة، إضاءة بعض ما وسم سرد هذه الرؤية من سمات فنية، هي بمنزلة أساس جماليّ تُشيَّدُ عليه بلاغة الصورة السّردية الموجزة كونها الأدبيّ اللافت.

المفتاح

يستحيل، بحال من الأحوال، ولوج عالم «صباح وشتاء» بدون امتلاك مفتاح هذا الكون القصصي المكثّف الموجز، الذي تمثّله الصورة الاستهلالية المعنونة بـ«الكاميرا المغلقة». يعرض الكاتب في هذه الصّورة لرسائل صديقه الشّاعر أمين الدّيب الذي قاده إلى تصورات وأفكار الشّاعر سعدي يوسف، وتبرق في ذاكرته ما نصح به الصديق بخصوص ألا يظل كاتبنا مثل (الكاميرا المغلقة)، لا يبين عما يشهده ويجول بخاطره:

«في رسالة أخرى وجدته يتحدث عن أن الكاميرا المغلقة لا تلتقط شيئا ولا تبوح بأسرارها فإذا فتحت، والتقطت صورة، فإن هذه الصورة تبقى في



الذاكرة»(١).

إن كشف أهمية القصّ التواصلية، عبر إيراد هذا الشّاهد، بمنزلة تبرير للنّقلة الحازمة التي حققها الكاتب، على المستوى الشخصي، عندما عبر من أتون النقد والتنظير الأدبيين إلى معارك الكتابة السردية الإبداعية، فضلا عن أنها تصمّم، منذ البدء، شكل هذا النّمط من الكتابة الذي سوف يخوض الكاتب فيه (التقاط الصور)، ودلالاته التّوثيقية والبيوغرافية (الذاكرة).

ولنعلن منذ الآن، أننا نواجه في هذه التجربة صورا سردية على قدر معلوم من التوتر والكثافة والإيحاء، أقفال كونية مخصوصة تنفتح أمام ناظرينا بكلّ أحداثها المفارقة وشخصياتها الموترة المتناقضة الشامخة الضعيفة.. مرايا شفافة نطلّ، من خلالها، على ذواتنا المأسورة في عمق سحيق من الوجدان، مكبّلة بأغلال الخرس والعمى (الكاميرا المغلقة).

أ- سمة المحلية والبعد الكوني

عنوان الصّورة السردية الموالية هو نفسه عنوان الباقة السّردية «صباح وشتاء»، الولادة والرّحيل، ميلاد الزّمن وفناؤه، أو لنقل تجدّده. تماما كما يحدث مع شخصيتي القصة: الأب الهرم والشّجرة العجوز، وكما تتجدّد المعرفة في ذهن السّارد الحائر «إن كان ورق الشجرة يسقط في الشتاء»!. ولكن عن أية شجرة يتحدّث السّارد في هذا المقام؟ لعلّه يقصد تلك « الشجرة أمام المنزل في الناحية الأخرى من الطريق -على الترعة-»(٢) تلك التي لو كانت قريبة «لظلّلت علينا ومنعت الشمس والتراب» (٣)، كما علّق الأب الخبير. عن فضاء مشهود يتحدّثان، وعلى متن شفافية الحوار ينتقل القارئ بدوره إلى فضائه القرويّ الحالم المستحمّ بشمس صباحات دافئة والمترع بالخضرة والنّضارة وبهجة الأحاديث الحميمة:

« قلت الشّجرة التي أمامنا شجرة كافور أليس كذلك ؟ قال لا.. توت، ثم قال: هل كبرت؟

قلت نعم كبرت جداً. فقال ليتها كانت التي أمامنا.. كانت قد ظلّلت علينا ومنعت الشّمس والتراب. » (٤).

ينقلنا هذا الحوار، الموسوم بالبساطة والمباشرة والمعرفة الفلاحية، بيسر عجيب إلى فضاء الريف المصري (العربي) الناضر بالثّمار، والمحاصر بقسوة الشّمس والتّراب. بيد أن بلاغة الإيجاز السّردي في هذه الصورة المكثّفة تبلغ أكثر من عمق دلاليّ، ذلك أنها تمتدّ لتُسائل، بإيحاء فنيّ، واقعا منتكسا، من خلال التساؤل عن سرّ التجدّد في كيان حيّ. هل أنسانا طعم الهزائم المتوالية، فعلا، سنّة الحياة في النّضارة والتجدّد؟:

« وكنت ما أزال متردّداً في سؤاله خشية أن يفتضح جهلي.. وأخيراً سألته: طبعاً ورقها يقع في الشتاء!.. قال طبعاً»(٥).

❖❖❖

الإصغاء إلى نبض الذّات يعلّمنا ترجمة أحاسيس النّاس. تماما كما يحدث للسّارد في صورة «نظر» الموجزة. يتحرّك السّارد في الغرفة بنية البحث عن«نظّارته». ينتبه الأب اليقظ في الظلام منذ سبع سنوات. إنه يتألّم في صمت. وعلى الرّغم من أنّ السّارد يحاول أن يخفي كلّ دوافع الألم وأسبابه، فإنّه يخلّف وراءه، قصدا، بعض الخطوات التي تجعلنا ندرك طبيعة الألم ومصدره. فبعد خطوة (البحث عن النظّارة)، هناك الخطوات الآتية:

-«عندما فتحت الباب لأحضر نظارتي، انتبه وسأل من؟»(٦)

-« كان قد سمعني أحرّك زرّ الكهرباء لأعلى، ثمّ لأسفل»(٧)

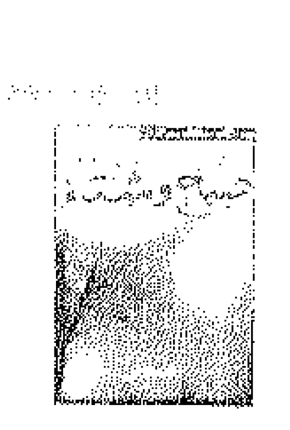
-« ها هو يقظ في الظّلام، ظلام دائم منذ سبع سنوات»(٨)

الانتباه وإصاخة السّمع والظّلام الدّائم من سمات شخصية الأب الكفيف الدرامية التي تعيش مأساة العمى بكلّ تفاصيلها المؤلمة القاهرة.

الانتباه وإصاخة السّمع والظّلام الدّائم من سمات شخصية الأب الكفيف الدرامية التي تعيش مأساة العمى بكلّ تفاصيلها المؤلمة القاهرة. صحيح أنّ معاناة الإنسان لا يمكن أن يعيشها غيره، كما يصرّح السّارد، ولكن المبدع المرهف يستطيع أن يقتسم معه إدراكها، ولولا ذلك ما انتقل إلينا هذا الشعور بالقهر والوحشة والألم، الذي يعانيه الكفيف في ريف مصري، بل في كلّ بقاع الدنيا. التّصوير السرديّ الموجز، إذن، تصوير معدي، على الرّغم من نفسه القصير، وربّما بسبب ذلك.

❖❖❖

يمثّل الاعتقاد بالنّبوءات سمة من سمات الإنسانية القلقة تجاه جبروت الدّهر ونوائبه. وفي بلدة السّارد أصبح يقينا أنه لن يشهد وفاة أبيه، لأن هذا الأخير رفض أن يزور أباه لحظة احتضاره. وتتحقّق النّبوءة بغياب السّارد لحظة موت الأب، ويتساءل إن مات راضيا عنه أم لا. ويستعرض القارئ في خاطره حالات مماثلة حدثت ببلدته، من دون أن تثير فيه هذا الكمّ من القلق الذي زرع السّارد بذوره الشائكة في وجدانه حول حتمية هذه النبوءة، وحول حجم الاستثناءات الممكنة، وحول تداعيات هذه المتاهة. ولكن القارئ لن يظفر بترياق الدّاء إلاّ بتأمل الصورة القصصية الكلية التي تضيء ما عتم من هذا التشكيل السردي المتميّز؛ ثمرة رحلة القراءة المخصوصة.



وفي صورة «أمي» تحضر السّمات المحليّة بكثافة ملحوظة لترسم لنا صورة الأمّ القروية بنزوعها العمليّ، وبتحوّل شخصيتها المتخيّلة تحوّلا يضفي عليها بعدًا إنسانيًا كونيًا. لنتأمّل كيف تدرّج السّارد في تكوين صورة أمّه:

- « حين فقد أبي بصره، وكان لديهما بقايا تجارة، اكتشفنا في أمّي قدرات كانت مختفية وظهرت فجأة. » (٩).

-» وحين أصبح لدينا تليفون، كانت حريصة على أن تتعلم كيف

تستخدمه»(١٠)

-«بعد وفاة أبي، لاحظت أنها قد أخذت تعبر عن رغبتها في امتلاك الأشياء الجديدة من أدوات المطبخ.» (١١).

ثمّة وجود لسمات مخصوصة في هذه الصور الجزئية تسهم في تشييد ملحمة الأمّ العربية في صعيد مصر: تحمّل المسؤولية، التطلّع إلى معرفة مستجدّات العصر، حبّ امتلاك الأشياء الجديدة، غير أن ما يريدنا السّارد أن ننتبه إليه، في حقيقة الأمر، هو السرّ الكامن خلف تحوّل الأمّ المفاجئ من شخصية هامشية محدودة النّفوذ، إلى قائدة الأسرة المفعمة بالحيوية والانفتاح، وإلى أنثى في الثمانينيات من عمرها، تدنو، كما في صورة «أمي: قصة حبّ» مما كان مجرّد الاقتراب منه يعدّ جريمة لا تغتفر (حديث عفيف مع الجار السّعيد). لا شكّ في أن عجز الزّوج، ورحيله بعد ذلك، حرّرها من الإحساس بالعجز والتبعيّة. إنّها القوّة النفسية واليقين الداخلي ما يرفعنا إلى المراتب العلى، أو يهوي بنا إلى حضيض سحيق. وتثور الأمّ في وجه ولدها، رمز الرّجولة، مازحة صادقة:

« أنا قلت لك بعد أبوك ما مات، ماليكشي دعوة بيّه، سيبني على حريتي. كفاية اللي عمله فيَّ أبوك. » (١٢).

❖❖❖

يعتقد خوسيه ماريا ميرينو Jose Maria Merino أن من بين عوامل شعبية هذا النّمط من السّرد بصيغة «الأنا»ما يرتبط بتقنية كتابته البسيطة، أي أنّه يكتب كما لو أنّه يحكي.(١٣) ويبدو لي أن الكاتب يسعى لتنفيذ بعض من هذا التصور، انطلاقا من الاقتصاد في وصف الحالات الشعورية المعقّدة لشخصيّاته، وانتقاء المواقف اليومية البسيطة «طقوس العزاء» مثلا، ثمّ الاعتماد بشكل أساس على ملفوظ عاميّ يخترق القارئ المفتون بسحر العامية المصرية وعذوبتها إلى أعماق الأعماق، وأخيرا الاكتفاء بما يناسب هذا النوع من التصوير السرديّ الصّاعق من قوالب لغوية موجزة لا حشو فيها ولا امتداد. وبذلك يعلن التوتّر الفني عن وجوده، وينسج شبكته التّأثيرية، استنادا إلى صور مفارقة تذهل القارئ، وتعبث بكيانه. انظر مثلا، صور «طقوس العزاء» الجزئية، وما تختزنه من تفاصيل محليّة على قدر كبير من الخصوصية والتميّز. يتوتّر فيها الفعل القصصي (فروض الطقس الاجتماعي) نتيجة تفاني النّاس في إضفاء مزيد من التنظيم والضبط والعقلنة والميز الطبقي على حدث وجوديّ عدل، ما هو في الأصل إلاّ تذكير بمساواة الإنسان، بضآلته وهوان شأنه:

« ليست الأماكن فى الدّوار متساوية ولكنها مراتب ودرجات. هناك أولاً الصّدارة التي يقف فيها متلقّي العزاء. وهناك المنصّة المرتفعة التي يجلس عليها قارئ القرآن. والمكان الأهمّ وهو المكان المجاور للصدارة تماماً وهذا يحتفظ به عادة لأعيان القرية أو للضيوف الغرباء. وكلما بعدنا عن هذا المكان تضاءلت قيمة الموقع. » (١٤)

انظر كيف يسهم تنوّع الفضاء السّردي، وتراتبيته في تشكيل مفارقات: القيمة والميز الطّبقي، الموت والوضع الاعتباري، العزاء والتباهي، السيادة والعبودية، الوجاهة والهامشية، الاتعاظ والغيبة، كما في الصورة الجزئية الختامية (تقييم اللّيلة)... وحتى لو حاول أحدنا تحطيم مثل هذه الأقفال الصّدئة والعبث بها، فإن ثمّة وجوداً لشخص يضطلع بمهمة خطيرة، تتحدّد في توجيه الناس، كلّ إلى موقعه الذي يليق به:

« الأولوية دائماً للضيوف، الوجهاء، العمدة ومشايخ البلد ثم الأثرياء أو ذوي المناصب. فيما مضى كان للمتعلمين وخاصة المدرسين موقع هام فى هذه الأولوية، الآن أصبح لأثرياء النفط هذا الدور وتراجع دور المتعلمين إلا إذا جمعوا مع تعليمهم الثروة. » (١٥)

صادم هذا المشهد السّردي الموجز، من كاميرا السارد المفتوحة، متخلّف واقعه الحضاريّ المرصود، وهذه التفاصيل المحليّة الخلابة تشرّع النّص في وجه كونية السرد الأدبي، الإنساني الخلاق، الملتهب توترا ومفارقة، والمعدي تساؤلات وجودية وحضارية مؤرقة.

ثمّة وجود لسمات مخصوصة في هذه الصور الجزئية تسهم في تشييد ملحمة الأمّ العربية في صعيد مصر

❖❖❖

ب- سمة الفقد الطّفولي

« سأل:

هما مامعهومش فلوس؟

قلت أيوه.

بعد قليل جاءت سلمى حفيدة أختي مع جدتها وأمها، جرت إليَّ واحتضنتني وجلست في حجري. واصلت توزيع النقود. سألت:

هما بيخدوا فلوس ليه؟

فقلت علشان مامعاهمش.

قالت يعني غلبانين.

قلت نعم.

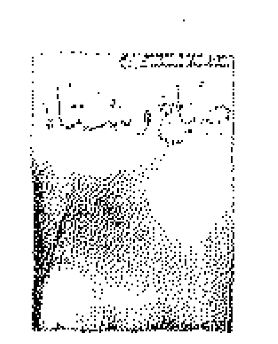
لاحظت أن خالد قد جلس بجواري منكمشاً حزيناً، فقد حيويته ونشاطه. عرضت عليه بعض النقود فرفض. (١٦)»

نحن الآن في«آخر يوم في رمضان»، في جوف مقبرة، مع سارد محاصر بالأيتام والمشرّدين من الأطفال، أقارب وغرباء. طفولة موسومة بالفقر والفقد والانكماش والحزن، مذهولة بفعل واقع بئيس معتّم، تسأل ببراءة لإضاءته. الموت طائر كاسر يخطف الفرحة من شفاه الأطفال، ويزرع في عيونهم الخوف والحزن، تماما كما فعل مع خالد الصّغير عندما خطف أباه:

-» خالد يلحّ في إمساك يدي. يفتقد أباه دون شك«(١٧)

-» كانت سعيدة، وظل خالد حزيناً«(١٨)

-» كانا يتبادلان الإمساك بيدي، ولكن خالد ظل حزيناً«(١٩)



«هما مامعهومش فلوس». بالفقد يستهل السّارد سلسلة صور الطفولة في هذه التّجربة، وبالفقد ينهيها. وبين الاستهلال والختام يتدرّج في تكوين شخصية الطّفل اليتيم، في هذه الصورة الموجزة على وجه الخصوص، استنادا إلى تقنية التّكرار، وتوسّلا ببلاغة إيجاز وتوتّر فنيين تخترق القارئ وجدانيا، وتنقل إليه عصارة الإحساس بمرارة اليتم وجراحه: (سعيدة/حزينا). ثمّ تأمل كيف يضفي السّارد سمات فنية أخرى على شخصية الطّفل الرئيسة، تلهب سياق الصورة السّردية مثل: خفوت الحيوية والنّشاط، عدم الإحساس بالاستقرار والأمان، الرفض المستمر، عدم التمييز ما بين مقامي الجّد والمزاح، وكلّ هذا يسهم بشكل فعّال في الرّفع من إيقاع السّرد الخاطف، وحرارة الصور الجزئية، الأمر الذي يستثير لدى القارئ صورا ذهنية دامية، صور يُتم معلومة. الطفولة أيضا، كما الشيخوخة، ترزح تحت وطأة واقع سرديّ منتكس حضاري، متداع مؤسساتيّا، منهار قيميا، ما على السّارد، إذن، إلاّ أن يفتح كاميراته ويسجّل.

❖❖❖

وفي صورة «أحمد» يتجسّد الفقد الطفوليّ على شكل صمت، تارة، ومكر جميل تارة أخرى، يمارسهما أحمد اليتيم مع السّارد، الذي لا تتحدّد طبيعة القربى التي تجمعه بالطفل، وإن عظم حجم المحبة والكرم والعطف الذي يغدقه عليه. فهو إما يمنحه جنيها كل يوم جمعة ليشتري حلوى، أو يصطحبه إلى بيته ويشجّعه على الرسم. و يهيمن الصّمت على معجم التصوير السردي وهو يشكّل سمات شخصية أحمد الصغير، ويكشف ما يضطرم في وجدانه من أحزان مكتومة، تعلن عن حضورها المكثّف من خلال ما يأتي:

- «وسار بجواري صامتاً»(٢٠)
- « قال بعد لحظة صمت: خسارة. وصمت»(٢١)
- «وجلس يرسم على الكنبة في صمت وانهماك»(٢٢).
- «داعبت شعره ولم ينطق»(٢٣)
- «صعدنا إلى غرفتي، وجلس صامتاً ينتظرني»(٢٤)

سمة الفقد الطّفولي تأخذ، في هذه التجربة السردية، أبعادا دلالية أكثر رمزية وعمقا تأثيريا، عندما يتم نسج خيوطها اعتمادا على استنطاق رغبات دفينة

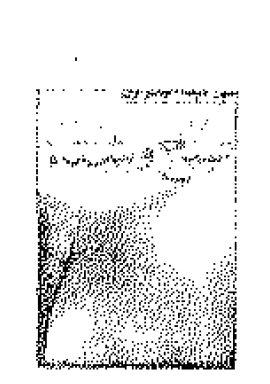
يتسلّح أحمد بصمته ليخفي إحساسا قاهرا بفقد شيء لا يستطيع أن يحدّده. إنّ صور الصمت المتكررة هذه تنقل إلينا، استنادا إلى بلاغة الإيجاز، شعورا عاصفا بانكماش أحمد وضيق خاطره. إذ إنه لا يسترجع أنفاسه الخامدة، تماما، إلاّ في هذه اللّحظات الآمنة السّعيدة التي يقضيها، مع السارد، مشغولا بالرسم أو من خلال مكره البريء طمعا في جنيها يشتري به حلوى.

بيد أنّ سمة الفقد الطّفولي تأخذ، في هذه التجربة السردية، أبعادا دلالية أكثر رمزية وعمقا تأثيريا، عندما يتمّ نسج خيوطها اعتمادا على استنطاق رغبات دفينة، كما في نصّ « طفولة»، ويصوّر السّارد الكهل أو العجوز، هنا، تلك الرغبة الجامحة في امتلاك مسدس أطفال، التي دفعت به إلى البحث في دكاكين اللّعب حتى ظفر ببغيته، ثم الاستمتاع بإطلاق الرّصاصات من المسدّس، على كلّ أعدائه المفترضين، ابتداء من الحبيبة الخائنة، مرورا بالصّديق الإنتهازي، وانتهاء بالمجرمين من ساسة العالم... وعلى الرّغم من سُمك الخطاب الإيديولوجي في بعض صورة الانتقام الجزئية (انظر ص: ٢٧)، فإن ثمّة وجود لاستثمار إيقاعيّ سرديّ على قدر كبير من الوعي الجمالي، أسهم في صيانة توازن سياق الصّورة السّردية المنسوج بسمات الثّورة والرّفض والرّغبة في الانتقام. التردّي إلى شغب الطفولة، إذن، إقرار بإمكانية تصحيح المسار، بعيدا عن حزن الفقد وخرسه.

إنّ مقارنة الصورة بسابقاتها يمنحنا إحساسا بانسجام التكوين القصصي وتناغمه وتدرّجه غير المعلن، في أفق تكوين تجربة سردية تمتح من سيرة شخصية، بقدر ما تحرص على تذويب شرعية انتمائها، وإلاّ ما سرّ إغفال السّارد، الواعي أو غير الواعي، ذكر العلاقة التي تربطه بعدد من الأطفال؟وبمَ نفسّر تعويم السّرد الأسريّ الحميم، فجأة، في سلسلة من صور الحب المختلّ الغيرية، كما سوف نرى اللّحظة؟.

ج- سمة الحبّ المختلّ

يتوقّف السّارد مع صورة الحبّ المختلّ في ثماني صور سردية متتالية، تبدو الحياة المشتركة بين الرّجل والمرأة فيها موسومة بالإغراء، بالصّراع والتوتّر والتّغريب... ففي أولى قصص الحبّ، يرصد السّارد لغة النّظرات التي تجمع ما بين حسناء الحارة المطلة من نافذة بيتها، والميكانيكي الشاب، وهي تنقلنا، بذلك، إلى قلب الفضاء الشعبيّ الأسكندراني (العربي)، المترع بأسيجة من الكبت والحظر والوشايات. ولا يلزم السّارد نفسه بكشف هوية الحسناء، مثلا، هل هي متزوّجة أم لا ؟ولكنّه يضفي عليها سمات مخصوصة تجعلنا أقدر على فهم طبيعة العلاقة التي تجمعها بالميكانيكي (الوسيم): المرأة حسناء شهيّة، في الثّلاثينيّات من عمرها، تلوك اللّبّانة، تقف في النّافذة بدون قلق، تذهب وتجيء خلف النّافذة... إنه نمط من الحبّ المختل، المحاصر بالعيون والحرمان والرّغبة...

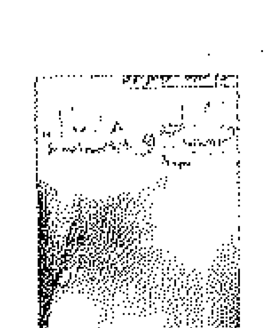


وفي ثاني قصص الحبّ ينتصب الزّمن حائلا بين العاشق الكهل والفتاة الصّغيرة، ويشكّل السّارد حيرة الكهل وشغفه بالفتاة بواسطة صور سرديّة موجزة خاطفة، أشبه ما تكون بلمسات ساحرة من أنامل فنّان. انظر، مثلا، إلى الصّورتين الآتيتين:

- « وخُيِّل إليَّ أنها في غاية الجمال»(٢٥)
- « وبدا لي أنها لمحت تدقيقي في المرآة».(٢٦)

ثمة وجود لحيرة وذهول واضحين يسيطران على شخصية السّارد الكهل لدرجة لم يعد فيها متأكّدا ممّا ترصده حواسه من مواقف. بل إنه أصبح أسير

موقف قصصي ملتبس يفسّر ما يلحظه من حركة الفتاة الحسناء « حركة من يشعر أن شخصاً معجباً به يراقبه »(٢٧) صحيح أن إضفاء سمات مماثلة على شخصية السارد القصصية يروم، في حقيقة الأمر، أداء وظيفة جمالية مخصوصة تتمثّل في تلغيم السّياق السّردي استعدادا لتخييب أفق انتظار القارئ، وتفنيد توقّعاته. غير أنّ العرض الإيقاعيّ الذي تمّ به تنوير هذه الصورة الجزئية، لم يكن بالحرفية الكافية ليدرك القارئ أن تفسيرات السارد لتحركات الفتاة، ليست إلاّ خيالات كهولة...



وتمتدّ صورة الحبّ المختلّ لتشمل فئات بشريّة أخرى من عالم «صباح وشتاء» تحترق بفعل حبّ من طرف واحد، مثل الأمّ الصغيرة الحزينة التي هجرها زوجها، أو نتيجة حبّ مستحيل التحقّق ما بين سارد شارد وحبيبة متردّدة كما في رابع قصص الحبّ:

« في البداية- حينما استشرتها كصديقة- أعلنت أن هذا ليس حباً، هو انجذاب، ثم عادت تتسائل عمّا إذا كان مجرّد إنجذاب فقط.

وأنت الذي أدرك المأساة بعد فوات الأوان حاولت أن تؤكد دائما أنه لم يكن حباً وأنت تعرف أنه كان حباً مستحيلاً، وأنك ضائع بين مستحيلين. »(٢٨)

الحيرة والحسرة والضياع سمات هذا الحب المختلّ المستحيل، ومعالم كيان السّارد الشّارد المتردّد الذي يعجز عن تعرّف خصوصيات ذاته الإنسانية، فما بالك بتحديد موقعه ودوره الحضاريين.

والمحصلة أن هذا الاختلال ليس وليد حيرة وذهول، وحسب، وإنما، أيضا، وليد ميل ساديّ إلى استعذاب الهزيمة والحرمان، تماما، كما ترصده، بإيجاز بليغ، خامس صور الحب بهذه التجربة. فبعد شهور مطاردة السارد للساحرة آن ماري، والسّعي للظّفر منها بلقاء حميم. وعندما تتحقّق الأمنية ويتمّ اللقاء يعجز السارد عن إتمام اللّوحة التي توقّع، مرضا ويأسا، أنها لن تكتمل:

« على عكس يقينك جاءت آن ماري وجلست بجوارك، وكان عليك أن تحقق ما أردت طوال تلك الشهور المضنية. كانت مطواعة، راغبة في أن تفعل ما تريد، ولكنك لم تكن راغباً في فعل شيء، لم تكن ربما قادراً على فعل شيء. وهكذا وجدت نفسك تقود الحديث إلى الانغلاق، لكي تذهب آن ماري وتحقق توقعك أنها لن تأتي. »(٢٩)

انغلاق أقفال الذّات وصدأها يحولان دون تحقيق توازنها الدّاخلي، وإشعاعها الكوني. والحق أن هذا الاعتقاد بمنزلة تصور فكري وحضاري ينطلق منه الكاتب سيد البحراوي ليشيد عوالمه الإبداعية والنقدية على حد سواء. الأمر الذي يضفي على منتوجه الأدبي، في الغالب، سمات الالتزام بقضايا الإنسان العربي ووضعه الكونيّ المزري. وحتى في هذه التجربة نستطيع الظفر بمواقف سياسية صريحة معلنة، تنفلت من مسام السّياق الفنيّ لتندّد وتحتجّ وتسفّه على نحو ما نجد في صورة «صخرة»، حيث يعلن السّارد:

« أخرجت القلم وكتبت:

تسقط اسرائيل وكامب ديفيد. »(٣٠)

وحتى عندما يفكّر في أخذ صورة تذكارية لأحد الأبواب العربية، يفعّل ما يضطرم في وجدانه من ميل إلى المقاطعة، ويترجمه على أرض الواقع:

« وفي لحظة تغلّبت على تردّدي الذي دام ساعة، والتقطت صورة لبوابة صلاح الدين وفوقها علما مصر وفلسطين، دون علم اسرائيل. »(٣١)

تنوير

إن «فتح الكاميرا المغلقة» بمنزلة صورة تنويرية لما عتم من تصوّر هذا الكون السردي. ففيها تتماهى الحدود ما بين السارد والكاتب، وتحضر شخصيات أدبية واقعية لتضفي على هذا التكوين السردي المتخيل سمات وثائقية بيّنة. إن مفهوم الانغلاق الذي تتمّ مساءلته عبر هذا الكون القصصي ومحاكمته، من خلال رغبة الشّخصيات القصصية في الانفتاح والتّعبير الحرّ والثّورة، ولو تمّ ذلك أحيانا بالنّكوص والمكر البريء والتّقوقع على النّفس (الطفولة)، يكنّي، في الحقيقة، عن واقع حضاريّ متأزّم يحاول من خلال فتح كاميراته رصد حجم إعاقته ونقط قوّته وصموده.

---

* كاتب من المغرب

الهوامش

١-صباح وشتاء، قصص، سيد البحراوي، دار النصر ٢٠٠٣، ٣

٢-صباح وشتاء، ، ص: ٥

٣-نفسه، ص: ٥

٤-نفسه، ص: ٥

٥-نفسه، ص: ٥

٦- نفسه، ص: ٦

٧-نفسه، ص: ٦

٨-نفسه، ص: ٦

٩-نفسه، ص: ١١

١٠-نفسه، ص: ١١

١١-نفسه، ص: ١٢

١٢-نفسه، ص: ١٥

١٣-Sobre la narracion en primera persona. in El oficio de narrar. coor.Marina Mayoral. Ministerio de cultura y Ediciones catedra. 1989، P:١٣٥

١٤- صباح... وشتاء، ص: ١٧-١٨

١٥-نفسه، ص: ١٨

١٦-نفسه، ص: ٢٦

١٧-نفسه، ص: ٢٦

١٨-نفسه، ص: ٢٧

١٩-نفسه، ص: ٢٧

٢٠-نفسه، ص: ٢٨

٢١-نفسه، ص: ٢٨

٢٢-نفسه، ص: ٢٩

٢٣-نفسه، ص: ٢٩

٢٤-نفسه، ص: ٣٠

٢٥-نفسه، ص: ٥٢

٢٦-نفسه، ص: ٥٢

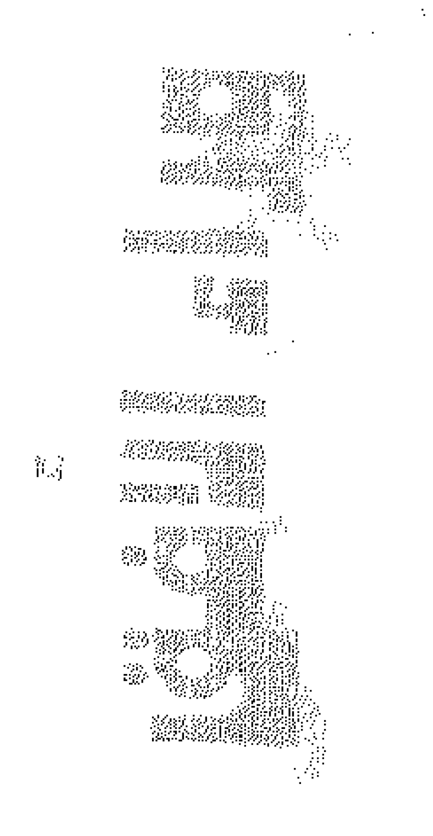
٢٧-نفسه، ص: ٥٢

٢٨-نفسه، ص: ٥٥

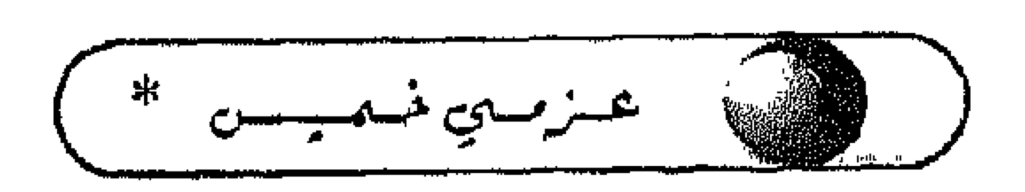
٢٩-نفسه، ص: ٥٦

٣٠-نفسه، ص: ١١١

٣١-نفسه، ص: ١١٣



الثقافة... تنويماً براميجياً!!



عزمي خميس *

على قمر صناعي عربي واحد، نستطيع أن نحصي ٢٣٠ فضائية عربية ظهرت وتكاثرت في غضون عشر سنوات تقريبا، واذا أردنا أن نصنفها حسب اهتماماتها وهويتها فاننا نجد أكثر من نصفها قنوات ترفيهية بحتة متخصصة في الغناء بشكل أساسي، وبرامج المسابقات الهزيلة المعتمدة على الاتصالات الهاتفية والخلوية والرسائل الالكترونية، ويأتي بعدها قنوات رسمية عامة تخص الحكومات العربية، مهمتها الترويج لهذه الدولة أو تلك ونقل أخبارها وأخبار مسؤوليها، وبث أغانيها وفلكلورها ومناظرها السياحية والأثرية والعمرانية، ويأتي في الدرجة الثالثة القنوات الرياضية، ثم القنوات الدينية الاسلامية التي يحتكم كل منها لخطاب ديني مذهبي محدد، تبث القرآن الكريم، والأحاديث والمواعظ والخطب والندوات والفتاوى وتفسير الأحلام كل على هواه.

ثم هناك القنوات السياسية- اذا جازت التسمية- التي تركز في برامجها على الشأن السياسي والأحداث الجارية في المنطقة والعالم، فتبث الأخبار والتحليلات ووجهات النظر والبرامج التي تخدم مواقف سياسية مختلفة ومتعارضة ومتناقضة بحسب الجهات السياسية التي تنطق باسمها، ويأتي في آخر القائمة عدد من القنوات المتخصصة في مجالات محددة كالاقتصاد، والعقارات، والأسهم، أو السياحة، أو الأطفال، أو الصحة، وحتى وساطات الزواج.

واذا بحثنا عن الثقافة والأدب والفن في خضم هذا الطوفان الفضائي العربي، فاننا نحتاج الى مجهر الكتروني، أو الى مصباح ديوجين الفيلسوف الباحث عن الحقيقة.

واذا استثنينا القناة الثقافية المصرية المتخصصة فعلا، فان حظ الثقافة العربية لا يعدو برنامجاً هنا، أو تقريراً هناك، أو مقابلة هنالك مع كاتب، أو فنان، أو مفكر، وهذا بحد ذاته لا يعني اهتماماً حقيقياً، بقدر ما يعني استكمال التشكيلة المنوعة للبرامج والتي تستوي فيها الثقافة مع برامج المطبخ، والطفل، والعناية بالبشرة، وقراءة الطالع والأبراج، والكاميرا الخفية، وفتاوى المشايخ، ونصائح الأطباء.. الخ

واذا نظرنا الى هذه الفضائيات فاننا نجد أنها ممولة من قبل حكومات، أو رؤوس أموال ثقيلة الوزن، أو جماعات سياسية تمتلك دعماً مالياً ضخماً.

وحجم المشهد الثقافي الهزيل في هذه الفضائيات هو بالضبط حجم الاهتمام العربي الرسمي والمؤثر بالثقافة، وهذا ليس سراً حتى بالنسبة للحكومات العربية، لذلك قرر وزراء الثقافة العرب في اجتماعهم في القاهرة قبل أكثر من عامين إنشاء قناة فضائية ثقافية عربية، ولا أدري إن كان أحد يعرف كيف ومتى ستقام مثل هذه القناة، وكيف سيتفق العرب-المختلفون على كل شيء- على إدارة هذه القناة، أو مضامينها، أو السقف الذي سيضعونه لصوتها وصورتها، وما إذا كانوا سيسمحون لها بمناقشة كتب الكتّاب الذين تمّ تكفيرهم، أو الكتب التي منع تداولها هنا وهناك، أو استضافة كتّاب وشعراء وروائيين وفنانين اشكاليين ولا سقوف لهم ولا لأفكارهم ولا رؤاهم، وبعضهم ممنوع من دخول هذه الدولة أو تلك.

أغلب الظن أن مجرد مناقشة تفاصيل إقامة مثل هذه القناة سيدخل المعنيين بها في متاهات لا سبيل للخروج منها، الا اذا جاء كل واحد منهم بمقياس السقف المسموح به لديه، ووضعوا هذه المقاييس على طاولة الاجتماع، واختاروا أقلها ارتفاعا، وبذلك سيحظى الجمهور العربي بقناة ثقافية عربية تشكل تجميعاً للبرامج الثقافية العربية التي لا يراها أحد.

الحقيقة التي لا يريد أحد أن يفهمها هي أن مهمة الثقافة بشكل أساسي هي زيادة الوعي، وعي الانسان العربي العادي بواقعه ومكانه من الوجود، والعالم، ودوره في الحياة، والمجتمع، والارتقاء بفكره، وذوقه، وأحاسيسه تجاه القيم والمثل العليا، كالحق والخير والجمال، وتذكيره بانسانيته، ومركزية وجوده في الكون.

مثل هذا الانسان الواعي-لو قيض له أن يظهر- هو الذي يملك الحكم على المستوى المتهافت للفضائيات العربية، بدلا من أن يكون وقودها والمأخوذ بها، والمتسمر أمامها ليشاهد مباذلها، ويشارك في مسابقاتها وأسئلتها، أو المنفعل بطروحات ضيوفها.

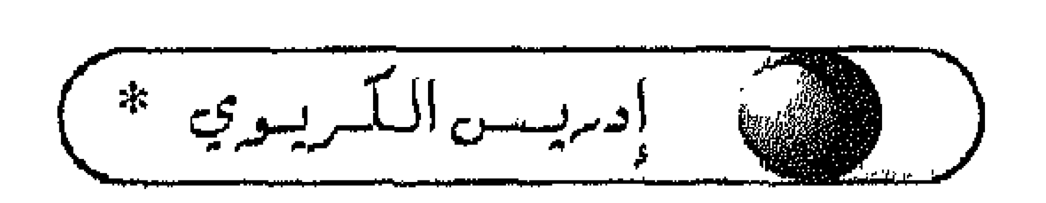
الانسان العربي يستحق أكثر من هذا الغثاء المدمر الذي تضخه فضائيات يخجل الانسان السويّ من النظر إليها، والتي تفعل فعلها في ملايين الشباب الذين نراهم في شوارع المدن العربية هائمين بلا هدف، غارقين في ضجيج أغنيات الراقصات، لا يعرفون ماذا يدور حولهم من أهوال، تهزّ المنطقة هزّاً عنيفاً، أو قابعين في زوايا مغلقة يبنون واقعاً خيالياً لا علاقة له بالتاريخ ولا بالجغرافيا، ولا بالواقع!

الثقافة هي بوابة الأفق الذي يجدر بكل انسان أن يرنو اليه، ليكتشف ذاته وانسانيته وحقيقته كمخلوق عظيم.

---

* كاتب من الأردن
azmikhamis46@hotmail.com

بدوي الجبل شاعر الحب



إدريس الكريوي *

عاش (بدوي الجبل). وهو اللقب الذي غلب عليه أكثر من غيره من الألقاب التي نعت بها أو يمكن أن ينعت بها كشاعر العربية وشاعر العروبة وشاعر الضاد.. وشاعر الحب وشاعر الحرية والشباب - في أسرة علم و أدب وشعر. وفر له. ولأخيه سليمان الأحمد وأخته فتاة غسان. أبوه العالم المؤلف في مجال الفقه خزانة كبيرة تضم أمهات الكتب والمصادر استقى منها الشيء الكثير واستفاد منها في ديوانه الكبير الضخم المتعدد المواضيع والأغراض، فجاء معارضا ومقلدا ومبتكرا ومجددا مخالفا بعض ما تلقى.



بدوي الجبل

فجاء معارضا مواضيع عديدة تتأرجح بين الدين والفلسفة والوطنية والاجتماع وعلم النفس والميتافزيقا... كما عكس ديوانه حياته المتحولة والمتنقلة (حلا وترحالا) وهجرة واغترابا، وحزنا وفرحا، وتوجيها وتربية وتحريضا... كما نظم في جل البحور العروضية دون أن يبدو عليه تقصير، بل كان نابغا في الأسلوب والصور الشعرية، مبتكرا في الوصف، رومانسيا وحالما في نقله الأحاسيس والعواطف، وفي تصوير هموم وطنه وطبيعة الشام، وفي نشدانه الحرية والاستقلال، وفي تعاطفه مع الزعماء والمنفيين المبعدين والسجناء من أبناء بلده ومن الغرباء كتعاطفه مع ماك سويني الايرلندي الذي اعتقله الإنجليز فأضرب عن الطعام حتى الموت، وقد كان قدوته في مواجهة المستعمر... وكان لتجربة السجون في شعره حضور بارز ومتميز تحدى به تجربة الأقدمين والمعاصرين.

كان الشاعر بدوي الجبل يؤمن بالحب مبدأ ومنطلقا في الحياة والعيش والاجتماع، ومنه يستقي الشعر والقول والفعل ورد الفعل، وهو السلوك الذي يجب أن يتصف به الشاعر بله الإنسان العادي.

لقد كان بدوي الجبل شاعرا يحسب له ألف حساب في حلبة الشعر على مدى ستة عقود من النظم وقد كون مع مجموعة معاصرة له خلية قوية لا يذكر أحدهم إلا وكان بدوي الجبل بجانبه، فهو من عيار محمد مهدي الجواهري وعمر ابي ريشة وإلياس أبي شبكة والزهاوي، وقد أدخله أحمد سليمان الأحمد (أخوه) في كوكبة مرموقة وقارن شعره بشعرهم ومضامينهم بمضامينه، وفضله على كثير منهم بل وقارنه بأحمد شوقي من المحدثين و بالمتنبي وامرئ القيس والشنفرى من الأقدمين، كما تحدث عن معاركه وعوالمه الشعرية، خاصة: العروبة والعربية، والقضية الفلسطينية.

ولد الشاعر بقرية ديفة سنة ١٩٠٥ أو ١٩٠٦.. وتوفاه الله إلى جواره سنة ١٩٨١، وبمناسبة مرور ربع قرن على رحيله وجب على قراء الشعر أن يحتفوا بهذه الذكرى ويخلدوا ذكره في المحافل.

إن من يتصفح ديوان(١) الشاعر الكبير بدوي الجبل سيجد لا محالة عطر الحب منبعثا من بين دفتيه زكيا فواحا، يخترق الأنفاس، كأنما بثه نسيم الصبا، ذلك أن كل قصائده تضوع به مهما كان الغرض الذي تتضوى تحته وتمثله، فالحب عند الشاعر لا يعرف الأغراض الشعرية

فيطرق هذه وينكص عن هذه، ولا يختفي ويندس في هذا الجنس الأدبي ويبرز في ذلك. وسواء كان النص سياسيا أو دينيا أو وصفيا أو إخوانيا أو تأمليا فلسفيا- فلابد أن يتخلله نسيم الحب أو يستهل به أو يختم به. فإيمانه بالحب يجعله منطلقه في الحكم والتعلق والثورة والمسامرة والتحريض والفخر والتذكر والطموح والتصوف...

إن «ثيمة» الحب في ديوان بدوي الجبل أبرز وأجلى من أية ثيمة أخرى. وقد تقاربها (ثيمتا) الجمال والشباب، ولكنهما قلما يبرزان في منأى عن الحب، فالحب هو حلية الديوان وواسطة عقده... وإذا كان الحب بصفة عامة تعبيراً عن عاطفة صادقة تجاه المحبوب شخصا كان أو وطنا أو طبيعة أو مبدأ أو رسالة أو نضالا أو حتى موتا (لأن الشاعر يعشقه أحيانا في السجن والنضال وعند تخاذل الأقطار عن صد المستعمر...)، ويسمو فيصير حبا طاهرا قويا فيصل حد التصوف والذوبان في حب الذات العلية بسدرة المنتهى». إذا كان الحب كذلك عند الشاعر فإن الكثير من الشعراء الغزليين أو الدعاة أو الصوفية أو الفلاسفة... لهم رصيد منه يقل عن شاعرنا أو يقاربه أو يجاوزه، أما أن يكون الحب منطلقا عند الشاعر في كل أمور الحياة فهذا شيء آخر يجعلنا نحصره فيه دون أن نتجاوزه إلى غيره.

إن الشاعر - إزاء هذا الهدف - يختلف عن نزار قباني وإن التقيا أحيانا، وعن عمر بن أبي ربيعة وعن المجنون. فهو لم يتخذ محبوبة واحدة أصفاها الحب والهيام كالعذريين أو تنقل عبر المضارب والخيام كالنحلة الراشقة من هنا وهناك، ولم يؤرخ تأريخا - يمتد وينحسر- للعاطفة التي تتأرجح أو تخبو كما فعل نزار... ولم يوثق للحب توثيقا يتتبع حالات المتيمين والعاشقين والمحبين والمضحين والساديين والمازوشيين كما فعل ابن حزم في (طوق الحمامة).

إن وسيلة الشاعر - وبالشعر لا بالنثر والفصول والبنود - مزيج من الفلسفة والتأمل والواقع والشطحات الصوفية والمعايشة والتجربة والعراك.

وسيلته ذوب قصائد الجاهليين والإسلاميين والعباسيين والأندلسيين والمحدثين، وعصارة الفلاسفة والمفكرين الإسلاميين(الفارابي وابن سينا والرازي...)، وزبدة الحكمة كما مخضها وأزال غثاءها المعري والمتنبي، وهي فوق كل هذا(صدمة الطبيعة). هذه الطبيعة

إن «ثيمة» الحب في ديوان بدوي الجبل أبرز وأجلى من أية ثيمة أخرى. وقد تقاربها (ثيمتا) الجمال والشباب، ولكنهما قلما يبرزان في منأى عن الحب

التي أسلست قيادها له، ورمت بقدها الرشيق، وقوامها الجميل بين يديه وفي حضرته، وقالت هيت لك فعب منها حتى ثمل، فقد لف الجمال حول عنقه طوقا فصار مقمحا لا يلوي به جهة اليمين ولا جهة اليسار، وجهته الوحيدة هذه الطبيعة التي خلقها الله للناس نعمة وهبة وعطاء، ألا تستأهل من العبد الشكر والحمد؟ ألا تستحق منه الحب؟

هذا هو مبدأ بدوي الجبل الذي أحب الناس أحبابا وأعداء، وهذا ما يجعلني أكبره كشاعر لأنه اطلع على شعر المنصفات، وهي قصائد أنصف فيها الفرسان أعداءهم وقد جمعها الناقد الكبير عبد المعين الملوحي في كتاب، وقد وردت عدة أبيات في ديوان بدوي الجبل تحمل دفء الإنصاف: إنصاف الخصوم في الحرب والسلم.

وأحب الشاعر الشام، وتعلق بها وبأهلها وبجمالها في الحل والترحال، فتغنى بها ومحضها الحب كما محضته إياه وهو غريب يهفو إلى «شربة من ماء محنية» كما قال البارودي أو هبة من الغوطتين تدغدغ شعره وشعوره وتخلخل الذكريات فتبعثها حية تذكي حنينه وشوقه...

والحب عند بدوي الجبل تزيّا بعدة أزياء ولبس ألبسة مختلفة بحسب الوضع الذي درج فيه، والموقف الذي مر به هو كمبدع ومنبهر أو مر به الآخر كموضوع للإبداع أو كمتلق... ومن هنا كنا نرى الحب يدخل عالم الفلسفة والتربية والأخلاق والمبدأ والدين والحس، والعاطفة... ويتعلق بالذات العليا بالخالق أو بالوجود الحق..

وقبل أن نتصدى للحب كموضوع مثير حسيا ومعنويا أخلاقيا وتربويا... وجب الانتباه إلى أن الحب في شعر بدوي الجبل قبل كل شيء فطرة وهبة بثها المولى جل وعلا في الإنسان، فبلوره على الأشياء والأشخاص أي على الموضوع، وقد اتخذ هذا المنحى شعارا ومنطلقا منه تفتقت الصور الأخرى للحب حتى الحب الإلهي، فلو لم يبت المولى في قلب الإنسان(بدوي الجبل) ذلك الحب وذلك الإحساس والشعور لما كان للموضوع المحبوب وجود أو تصور في القلب ولا في المخيلة. يقول :

طبعي الحب والحنان فما أعرف للمجد
غير حبي طريقا

وحتى عندما يحدد موقفه من الموضوع (الطفولة مثلا) فإنه ينطلق في الحب من موهبة الخالق ومن الجبلة التي جبله الله عليها، فالحب سجية، وحب الأطفال فطرة في الشاعر ملأت عليه كيانه.

فطرنا على حب البنين سجية
تلاقى عليها عاذر ومليم

ولما كان الحب يأخذ هذا المنحى(العطاء) بدون مقابل ولا يحتاج الى منٍّ او تباه، فقد أصبح صافيا لا تكدره دلاء الكراهية والبغض على مدى الدهر، وقد انتقد بدوي الجبل المحب الذي يتبع عاطفته وحبه المن والتباهي، فمن أحب يجب أن يمحض المحبوب حبه يقول في تحية ميخائيل إليان.

أصفيتك الحب لا منا ولا كدرا
ومن هنات المحب المن والكدر



وسيصبح الشطر الثاني من: البيت حكمة طنانة على مر العصور، كما سيصبح الشطر الثاني من هذا البيت أيضا حكمة تتداول، فكما ينزه بدوي الجبل الحب وعن النكد وتقليب المواجع، سيؤمن بأن من منغصات الحب والنعم كلها - والحب واحدة منها - النكد وإفساد السعادة على الناس.

تنزه الحب عن من وعن نكد
وقد ينغص حسن النعمة النكد

كما يرى ان الحب حياة، به يعيش الكائن الحي، ولا فرق بين الإنسان في ذلك والحيوان والطير،والحب للإنسان كالحب (بفتح الحاء) للطير، وكما لا غنى للإنسان عن الحب والنعمة فكذلك لا

غنى للطائر عن الماء والحب (بالفتح).

فلا يعوز الإنسان حب ونعمة

ولا يعوز الطير الجداول والحب

والحب به يخفق قلب المحب فهو عنوان ورمز حياته، وإذا توقف القلب عن الخفقان توقفت الحياة فيه كذلك الحب سواء بسواء.

قلبي بحبك خافق

فمتى يقر خفوقه؟

والحب باعث للحياة في كل شيء، فهو الذي يعطيها قيمتها، وعنفوانها أيضا.

تلم به الذكرى فيحيا كبارق

طواه الدجى عني ليطلعه الفجر

ويبعثه حبي وفي كل خافق

صحيح الهوى بعث الأحبة والنشر

والحب كذلك عدالة إلهية وزعها على خلقه، وجعلها منبعثة من المادة والروح معا فهي اتزان وتوازن بين العنصرين المكونين للإنسان الدالين عليه، ولولاه لما أكرم الغني الفقير ولما تحسر لآهاته وأناته، فهو مبارك.

بورك الحب وما أعدله

ملك الروح ولم ينس الهيولى

هو الحب حتى يكرم العدم موسر

ويأسى لأحزان الغني عديم

ومن القيم الجميلة التي يمثلها الحب ويجسدها، وينبعث منها الخير والنعم والعيش في سلم لا حروب فيه ولا شرور، ولا احتياج.. والحب نور يضيء للناس سبلهم وينشر العدل والطمأنينة، ويعم الخير والنماء، ويبيد ظلام الشر والبؤس.

وهذه القيم هي التي يتشبع بها الشاعر ويترجمها حبه لكل شيء، ولعل تصدير العديد من الأبيات بلفظ (الإيمان) يجسد عقيدته ومبادئه، من حب للخير والنور والسلم فالحب هو الهادم الباني، إذا تشبع به الإنسان أسس وشيد عالما متطاول البنيان وإذا فقده الإنسان صير البنيان حطاما، يقول:

و آمنت أن الحب خير ونعمة

ولا خير عندي في وغى وحروب

وآمنت أن الحب والنور واحد

ويكفر باللالاء كل مريب

آمنت بالحب ما شاءت عذوبته

آمنت بالحب فهو الهادم الباني

والحب وفاء فهو أثمن حب عند بدوي الجبل هو الذي يفي فيه لصاحبه أو محبوبه شخصا أو أرضا ووطنا، أو يفي فيه الإنسان عامة لأخيه الإنسان.

طفولة الروح أغلى ما أدل به

والحب أعنفه عندي وأوفاه

وهو . أي الحب . عدته وسلاحه لا كما عند غيره من الذين يتخذون عدتهم الأسلحة والمدرعات والجيوش الجرارة، وما خاب من لاذ بالحب وتحصن به. وقد ربط العزم كما قلنا في البدء على اتخاذ العهد والميثاق بينه وبين الحب ليقيه من الفتن ويحميه من المنكر والزلل... فالحب صيانة ووقاية من كل شر. فكما يصون هو الحب ويسكنه في إنسان عينه، ويظل على عهده، كذلك الحب يصونه ويصون أهله وقومه، وكثيرا ما يتضرع إلى المولى عز وجل أن يصون بالحب قلوب قومه، ويجنبهم التشتت.

فتحت عيني على حب صفا وزكا

فصنته لضياء العين إنسانا

ويا رب: صن بالحب قومي مؤلفا

شتات قلوب لا شتات دروب

والحب كذلك طهر، به ينقى القلب من الدرن والأحقاد والضغائن والحسد، ويصيره كقلب الطفل الذي لم يدخله

ديوان بدوي الجبل

دار العودة - بيروت

دخيل من شر أو بغض...ولقد دعا المرء إلى إعلان حبه وعدم خلطه بالأذى وكراهية الناس، وإلى تطهير القلوب بالحب، فالحب طهارة وشفاء، يقول موجها الخطاب إلى الأديبة(مي زيادة).

طهر الحب فؤادي فغدا

كفؤاد الطفل يا مي طهورا

ويقول:

لا تخف حبك بالضغينة والأذى الحب

جوهر حقدك الملحاح

ويقول أيضا:

يجس الطبيب النبض حيران ذاهلا

وهيهات لا يغني الطبيب ولا الطب

ويرجو على اليأس المرير وإنه

خداع الأماني والتعلة والحب

ينزل الجرح من فؤادي على الحب

ويلقى التدليل والتشويقا

وقد رسخ في خلد بدوي الجبل أن المحب لا يلام في حبه، مهما كان هذا الشخص المحبوب أو هذا البلد المحبوب (الشام مثلا)، فحبهما(الأشخاص والبلدان...) من النعم التي لا تمل ولا ينفع فيها لوم ولا يخشى فيها عتاب أو عذل العاذلين، فلا يجدر بالمرء أن يلوم محبا أو يحاسبه، لأن الحب والهوى كالعسل يلذ على كل فم، لم يسبق أن مجه أحد، وهو كالعسل- شفاء.

لامنا اللائمون في حب حسناء ملول.

وكل نعمى ملول

لا تحاسب أخا هوى في هواه

كل ثغر على الهوى معسول

وفي هذا البيت يعلنها صرخة مدوية، ويتساءل سؤال المنكر. هل يلام المرء في الحب؟

يقول:

عروسة الأحلام أحببتها

وهل يلام المرء في من أحب

وما كان للمحب الحقيقي . شأن العذريين مثلا . أن ينتظر مقابلا وثمنا لحبه، سواء أكان هذا المقابل حسيا ملموسا أو تعلة وتعللا وانتظارا، فالوصال المرجو هو رضى المحبوب عن حبيبه، وفي

تغني بدوي الجبل بحب الشام. كما سنرى فيما بعد . لا يبتغي من ورائه منصبا ولا جاها، ولا تخليدا لذكره.

وأقسم، إني ما سألت بحبها جزاء

ولا أغليت جاها ومنصبا

والمحب الحقيقي الذي بث الله في قلبه ومهجته الإحساس والشعور بلظى الحب ولوعته، أو نور اليقين والتفاني فيه، تظهر عليه ملامح ذلك الإحساس إن جمرا أو نورا...

وبدت على وجهه علامات وملامح الحب الأسمى، وانقشع عن محيا المحب الاندهاش وغابت عنه الحيرة، لأن الانطباع يقرأ عليه بسهولة، وقد يدل على المحب العطر المبعثر في التراب من وقع خطى المحبوب، ويدل عليه الإيمان الفطري، والجنون الممدوح لا الجنون المنبوذ، يقول في هذه المعاني الدالة على المحب والمحبوب:

حرت في الحب إلى أن لاح لي

سره محتجبا في ناظريك

قوة قاهرة تجذبني

حيثما يممت مضطرا إليك

ويقول في مي زيادة عند زيارتها سوريا معاتبا إياها عن عدم زيارة اللاذقية:

أما قرأت الحب في سورة

حطت على تلك الوجوه الصباح

ويقول أيضا مخاطبا السراب في قصيدة(ظمأ إلى السراب ص:٣٩٨) مؤكدا أن الحب هو الذي يهدي إلى موضع السراب ومواقع خطى الحبيبة على ترابه، وإيمانه بالحب هو الذي يقوده. ولا يخطئ الاتجاه. إلى الخطى نفسها على وقع السراب.

يدل على خطاك شذا وحب

فأرشف ما وطئن من التراب

بنار تدلهي برؤى جنوني

بإيماني بحبك بارتيابي

والحب هو الذي يمهد الطريق ويذلل صعابها ويجعلها معبدة ذلولا لا نتوء فيها ولا منعرجات ولا وهاد ولا شعاب

وتسري الصبا من بعيد إليها

وقد هون الحب حزن الطريق

والحب كنز وهبه الله من يحب فيربو ويزيد لأنها من بر غفور شكور فمهما حاول المرء تبديدها زادت والشاعر غني بها مهما أنفق.

لي كنوز الحب يستغني

بها قلبي ويغني

ويارب عندي من كنوزك حفنة

من الحب أذريها ولكنها تربو

ومظاهر الحب في الديوان كثيرة والحديث عنها يطول ويحتاج إلى بحث خاص سأشير إليها دون أن أستشهد، فقارئ الديوان سيجدها ماثلة فيه وقد تصدى إليها الشاعر بدوي الجبل وعايشها وأشاد بها لأنها من القيم التربوية، والأخلاقية التي يجب أن يتحلى بها المحب، وتتوفر في الحب حتى يشفع لصاحبه عند المحبوب، وعند الباري الذي بثه في كل القلوب وطهر بها أصحاء القلوب وعنى بها مرضى القلوب ومن مظاهره:

الخلود فالحب خالد في سويداء القلوب لا يبرحها، ومنه خشوع المحب(ما حب من لا يخشع)، ومنه دورانه على كل الألسنة والأفئدة، ومنها ما يشقي وما يسعد، وما هو صاف نقي وما هو مخادع وطاغ عتي. ومن الطاغي ما هو قوي مقبول وما هو جبار منبوذ، وما هو عزيز ومعز وما هو ذليل ومذل لصاحبه، ومنه ما هو حلو وما هو مر.

أغليت نعمى الهوى عندي ومحنته

فحب ما مر منه حب ما عذبا

ومنه ما ينبع من الحزن(وهو عند الشاعر كالشعر لا يجد مرتعه إلا في لحظة الهم والكرب)، وما هو نابع من السعادة والحبور،ومن الحب ما ينبع من مصدر الجمال(العيون واللمى والشعر.... والطبيعة بكل مقوماتها) ومنها ما هو حسي وما هو معنوي والحب الجميل ما جاء نتيجة إحساس فردي لا اصطلاحي اتفاقي.

الحب لا حكم شورى

لكنه حكم فرد

ومنه ما يجمع بين المتناقضات (الجامع بين البراءة والإثم) وإن كان الشاعر (يوحده) كما يقول توحيدا وتركيبا ومن الحب ما لا يقف عند الموضوع الجمالي (المثير) ليصفه أو يعلن الحب عند أعتابه، بل يأتي سابقا عن الموضوع المحبوب (ص ٣٠٠)، والحب هو ذوب النفوس وعصارتها، والحب هو عين الإخلاص، والحب هو الحنان والغفران، وهو كالجنة يتنزه عن الأحقاد (الجحيم)، ومنه ما يجمع بين البؤس والرغد، وما يتعلق بالنسب فهذا حب هاشمي وهذا حب مرواني...وهناك حب غال وثمين وحب رخيص (حب الغواني) ومنه ما هو أصلي وما هو مزيف وما هو ناتج عن نزوات وميول ومن الحب ما يهذب النفس ويسمو بها ، وهذا أسمى الحب، وهذا هو الحب الذي له رسالة أخلاقية تعليمية ومنه ما رأينا ما ينشر الخير والعدالة والخصب والسلم..... ويعلم التسامح في التصرف

أحن إذا فارقتني بعض ساعة

وتحمد في الحب اللجاجة لا الغب

أو في التدين فالحب في هذا المجال عنوان التسامح:

وللأذان وللناقوس من قدم

عهد على الحب والغفران ينعقد

وإذا كان بدوي الجبل قد جرد هذه الأنماط جميعها وبثها قصائده حتى لا تكاد تخلو قصيدة منها فقد تناول الغزلين (الحبين) الحسي والمعنوي العذري، فجاءت الصور الشعرية التي تكررت عند عمر بن أبي ربيعة من خيام وخباء وسمر وخلوة ورقيب ومتعة، وتكررت حتى الأسماء (آل نعم مثلا) وليلى ولبنى والتعلة والتعلل والتمنع كما عند جميل وكثير..وهذا أيضا يمكن الرجوع إليه في الديوان، ويبقى من الحب الأسمى عند بدوي والكثير مما مر من الحب الجميل السامي كذلك وإن كان مغرقا في الفلسفة والتأمل وإعمال الفكر الحب الديني (حب الله تعالى وحب رسوله صلى الله عليه وسلم) وحب الوطن (الشام) أو بنت مروان كما يسميها ، والغوطتين وجلق وحمص واللاذقية.



أما حب رسول الله صلى الله عليه وسلم فقد جاء في ثنايا بعض القصائد عندما يتحدث عن العربية والعروبة وعن صحراء الجزيرة العربية كما يتصدى لشمائله (صلى الله عليه وسلم) كلما أبّن أميرا أو ملكا أو زعيما دينيا أو واعظا اجتماعيا أو مربيا ، مثلما حدث في

تحيته الملك الحسين بن علي عندما زار عمان (تحية الملك) وقصيدة (أين أين الرعيل من أهل بدر).

وقد جاء مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم في ثنايا حديثه عن قيمة الدين الإسلامي السمح، وهداية الحنيفية البيضاء ففي قصيدة (عاد الغريب) التي تنقل معاناته في الغربة يقول:

هذي الحنيفية السمحاء قاهرة
لا اللات عزت ولا فرعونها عبدا
تأله الفرد حينا ثم عاصفة
دارة فكان الفرد ما وجدا
كنز الحنيفية من حب ومرحمة
كالنور قد غمر الدنيا وما نفدا
نبع من الحب لو مر الجحيم به
لقطف الظل من رياه وابتردا
لا الفقر حقد ولا النعماء غاشمة
كلاهما انسجما بالحب واتحدا

أما في قصيدة (الكعبة الزهراء) وهي أول قصيدة في الديوان فقد وقف عند مدح الرسول الأكرم مدحا يضاهي رواد هذا الفن الهادف، واقفا عند بعض معجزاته، وطائفا بقبره باكيا به عن بعد وكأنه يلثم المقام الشريف ويذرف برحابه دموعه الحرى... وحتى في هذه القصيدة لم يباشر موضوعه مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) بل مر كما في القصائد السابقة بسجايا الإسلام وبكونه نورا ورحمة داعيا المولى جل وعلا أن يجمع قلوب المسلمين على كلمة واحدة ويهون على الحجاج إلى بيت الله المعمور مشقة السفر والبعد.

ويا رب في الإسلام نور ورحمة
وشوق نسيب نازح لنسيب
فألف على الإسلام دنيا تمزقت
إلى أمم مقهورة وشعوب

كما يقر بوحدانية الله وبعدم شركه به، ولم يمرغ شبابه بالشرك وإذاية الناس متبرئا من ذنوبه وزلاته راجيا منه سبحانه التوبة والغفران فمنه الرحمة وإليه المفزع كما يقر بندامته على تلك العيوب أنها ستمحى بحول الله لأنها صادرة عن شاعر عاشق للجمال... وكما يقف عند باب الله فهو يقف عند باب رسوله أيضا.

مدحت رسول الله أرجو ثوابه
وحاشا الندى أن يكون مثيبي
وقفت بباب الله ثم ببابه
وقوف ملح بالسؤال دؤوب
صفاء على اسم الله غير مكدر
وحب لذات الله غير مشوب

ويشرع في جرد المعجزات التي فضل الله بها رسوله الكريم كتظليل الغمامة له ولصاحبه، وكيف تسرب الماء من بين إصبعيه فسقى جيشه بالمدد.

وأزهى بتظليل الغمام لأحمد
وعذب برود من يديه سروب
فإن كان سر الله فوق غمامة
تظل وماء سائغ لشروب
ففي معجز القرآن والدولة التي بناها
عليه مقنع للبيب
ويارب عند القبر قبر محمد
دعاء قريح المقلتين سليب
بجمر هوى عند الحجيج لمكة
دمع على طهر (المقام) سكوب

وقد وصف الشاعر رحلته وصفا دقيقا وجميلا ومعاناته وصحبه، ولم يخفف منها إلا دعوة الركاب (يا أبا الزهراء) وفرحة الوصول.

وعند أبي الزهراء حطت رحالها
بساح جواد للثناء كسوب

أما حب الإله فكان غاية الشاعر كما هي غاية كل إنسان مؤمن بوحدانيته وبعظمته وجميل صنعه وبديعه، فالمحبة عطر ووهج من نور الله تعالى، وهي رؤية حلاجية وخيامية (نسبة إلى الحلاج والخيام).

ويا رب قلبي ما علمت محبة
وعطر ووهج من سناك صميم

والله سبحانه وتعالى هو الهدى وهو السبيل فهو مصدر الحب وإليه يتوجه بالحب هذا الحب الذي هو غنى الفرد المؤمن ونواله لا تقاس به كنوز الدنيا.

أنت يا رب غاية وإلى
الغاية أنت الهدى وأنت السبيل
لك حبي ومنك حبي فهل
يعطي من السائل الكريم المنيل
لك حبي فهل لفقري إذا
أهدى إلى كنزك الغني قبول

كما يذكر وسيلة الاهتداء إلى حب الله وهي النعم التي خلقها وأبدعها ومن بها علينا والدليل على وجوده تعالى هو العقل، وهو بذلك يدخل في الميتافزيقيات فيرى أن الدال على الوجود هو التأمل والتدبر في الخلق وفي الواجد الواهب وفي الآيات الكبرى التي أبدعها، وليس القرآن ولا التوراة ولا الإنجيل هي الدالة على ذلك، وعبادته الله ليست نابعة من خوفه من النار ولا طمعا في الجنة...... ويعود إلى المبدأ الأسمى الذي يؤمن به وهو كون الحب هو الدين والدين هو الحب، فهو المذهب والعقيدة يقول في قصيدة (تحية الشباب).

وإني عبدت الله لا نيرانه
سر التقى عندي ولا جناته
والعقل دل عليه لا قرآنه
في آيه الكبرى ولا توراته
الدين دين الحب فهو عقيدتي
ولو انه في الشرق قل دعاته

ولعل قصيدة (الحب والله) أفضل قصيدة ناطقة بالتواجد والذكر والحب يتجلى فيها حب الشاعر الالهي الصوفي المتفاني في الذات العلية الذائب في حبه تعالى، فالحب والله واحد، أو هما أشباه حسب تعبيره وكما مر في السابق فالشاعر يرضى بعذاب الله ولا يراه السبب الرئيسي والأسمى لعبادة الله (أي الخوف والرجاء)، والحب الأسمى كما مر أيضا فهو ما كان خفيا ولا يستطيع المرء أن يعبر عنه ويفسره خاصة عندما يتعلق الأمر بحب الله ولا حاجة بل لا هدف من وراء استكشاف واستجلاء خفايا هذا الحب، وكل ما يخفف في ذات الشاعر لا يقوى حتى العقل على فك مغالقه، هو شيء غيبي، وهما صنوان أو كالصنوين: الحب والله، وكما لا يمكن للمرء أن يفكك سر الحب ويحلله، كذلك لا يمكن أن يقف المرء عند خالق الكون الذي لا يُرى (بضم الياء) وسر عبادة الشاعر لله وللحب أيضا هو الغيبية التي يتسمان بها وهذا وإن كان منطقا صوفيا فإنه وارد في القرآن الكريم فمن لا يؤمن بالغيب لا يمكن أن يتسرب إليه اليقين بوجود القرآن ولا بوجود منزله سبحانه وتعالى «ألم، ذلك الكتاب لا ريب فيه

هدى للمتقين، الذين يؤمنون بالغيب....» (البقرة الآية الثانية).

ويقول الشاعر في قصيدة (الحب والله):

تأنق الدوح يرضي بلبلا غردا

من جنة الله قلبانا جناحاه

يطير ما انسجما حتى إذا اختلفا

هوى ولم تغن عن يسراه يمناه

الخافقان معا فالنجم أيكهما

وسدرة المنتهى والحب أشباه

أسمى العبادة رب لي يعذبني

بلا رجاء وأرضاه وأهواه

غمرت قلبي بأسرار معطرة

والحب أملكه للروح أخفاه

وما امتحنت خفاياه لأجلوها

ولا تمنيت ان تجلى خفاياه

الخافقان وفق العقل سرهما

كلاهما للغيوب: الحب والله

كلاهما انسكبت فيه سرائرنا

وما شهدناه لكنا عبدنا

ولعل أبرز مصدر للحب وأجلى موضوع بثه إياه هو وصفه الشام وذكرها في السراء والضراء فقد ملأت عليه كيانه وسحرت لبه في غربته وإقامته خيالها حاضر وطيفها مؤنس يناجيه.

تطوحني الأسفار شرقا ومغربا

ولكن قلبي بالشام مقيم

والحياة لا يكون لها طعم إلا في غوطة الشام، وباقي بلاد الدنيا فقدان وهجران واغتراب.

ما أحب الحياة في غوطة الشام

وأفجع بالموت هجرا و فقدا

والشام قبلته ووجهة تعبده ، يخلصها الحب والعبادة ويرجو المولى جل وعلا أن يغفر له هذا التوجه (والتأليه) وقد عاب عليه بعض النقاد أمثال أكرم زعيتر هذا الأسلوب المبالغ فيه الذي يبثه في ثنايا الديوان خاصة في تأملاته وميتافيزقياته، وقد أخذ حب الشام من هذه الشطحات كما قال زعيتر حظه (٢). وبدوي الجبل يؤمن أن الشام تدري بهذا الحب، وهذا الفناء في حضرتها.

ويا رب تدري الشام أني أحبها

وأفنى وحبي للشآم يدوم

ويا رب إن سبحت والشام قبلتي

فأنت غفور للذنوب رحيم

فهي لبانته وعطره وجمرة متقدة في جوانحه على الدوام ومهجته، وعطرها من عطر السماء ترشف منه الدنيا كلها. والشاعر موله عاشق بطبيعتها على مدار الفصول والأيام، بوده لو منحها الخصب من كبده، وأنى له ذلك وكبده ملتهب كالجمر لا يمكن أن يهب الخصب والرواء فيستعين بالنسيم والحب ليصل إلى هدفه الأسمى إزاءها.

والشاعر يكرس شعره وبيانه العبقري لينسجه رداء مزركشا يزين سماءها ودافئا يقيها النوازل، يحييها من ديار الغربة ويبعث إليها بأشواقه من زنازن السجون وغياهب المعتقلات.

. وأعشق برق الشام إن كان ممطرا

حنونا بسقياه وإن كان خلبا

. أيها الدنيا ارشفي من كأسنا

إن عطر الشام من عطر السماء

. لك مني الهوى كما رنح

الفجر غوطتيك عليل

. وأنا الذي غنى الشآم فهزها

منه البيان العبقري المونق

ويدعو الأمم إلى عدم عتابه ولومه إياه أو سواه في حبها لأنها مقام ومربع طيب كما يدعوه إلى إعادة النظر ومراجعة التفكير وبحثه على مشاهدتها وتدبر مآثرها ومساءلتها فذاك رجاء السائح والزائر، فهي ثرية وأصيلة، وترابها مسك وكافور، فعلى من زارها أن يلثم هذه التربة الندية، لأن الحب -لا غرو- قائده إلى ذلك وعطرها دافعه إلى الاحتضان والتقبيل...

لا تلمه إذا أحب الشآما

طابت الشام مربعا ومقاما

قف بالشآم مسائلا آثارها

مرجى لمن أم الشآم وزارها

يا لاثما فيها الثرى من حبه

أعلمت أنك تلثم الكافورا

والشاعر عندما يبكي الشام ويشتاق إليها يكون أكثر حزنا وتأثرا، فرغم غلبة الشعر عليه واعتباره السلاح الأوحد لديه يبثه شجنه، وهو لا يزدهر لديه إلا في حضرة الحزن وفي مأتمه فإنه ظل أخرس لا يستطيع الإنشاد (الغناء) كالبلبل الذي فقد أيكه وأنى له أن يغني ويصدح في غياب المكان.

يقولون عن الغوطتين وهل رأوا

محبا على مثوى حبيبته غنى

وفي قصيدة تتضمن رثاء لابنته (جهينة) يشهد القبر على حبه حمص التي تتضمنه وتحوي حبه وفلذة كبده فهو قبر يفوح عطرا لما يتضمنه من عزيز فقيد ولوجوده في ثرى حمص العطرة فهو شاعر يحب الشام في السراء والضراء في الحزن والفرح.

واستودعت حمصا قبرا لو مررت به

لهش لي منه حب مترف عطر

وحب الشام نشأ مع بدوي الجبل منذ الصغر وهو يتحدى الزاعمين بهيامه بجلق كما يقسم على ذلك الهيام والحب ، وأنه متفان في حبها وفي حب أبنائها ومستعد لبذل دمه في سبيلها دون خوف أو ندم كما يعتبر ما يكنه لها من حب وتضحية مقدما لأمه فهو ينعتها كثيرا بالأم... يقول في قصيدة (تعالوا نعد الصيد) ص ٥٣٥

لقد زعموا أني بجلق هائم

أجل الهوى إني بجلق هائم

وأصفيت أبناء الشام مودتي

صغيرا و ما نيطت علي التمائم

سليني دمي يا أم أسفكه راضيا

وما أنا هياب ولا أنا نادم

وهذا يكفي، إذ هناك قصائد كاملة تتميز بحب الشاعر للشام ولطبيعتها وناسها، وبشوقه إليها عند الشدائد والرخاء على السواء.

والحب إذا وكما رأينا متعدد الأوجه عند بدوي الجبل: متعدد المضامين والأغراض، وإن كان على مستوى المبدأ والفلسفة منطلقه ومنظاره ومعياره، به ينظر ويمحص ويقيس الوطنية والناس والعاطفة.

---

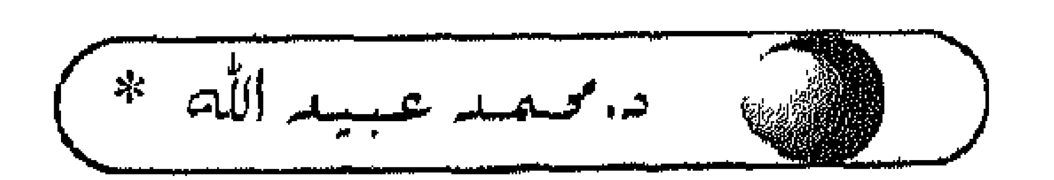
* كاتب من المغرب

مراجع:

١- كل الشواهد الشعرية مستمدة من الديوان (ديوان بدوي الجبل)، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى: ١ / ١٠/ ١٩٧٨.

٢- انظر مقدمة الديوان لأكرم زعيتر، المرجع نفسه، ص٤٦.

مجموعة (مزيدا من الوحشة) لبسمة النسور: مواصلة الحفر في المنطقة النفسية المأزومة



«مزيدا من الوحشة» عنوان المجموعة الخامسة للكاتبة بسمة النسور، بعد أربع مجموعات قصصية هي: نحو الوراء/١٩٩١، اعتياد الأشياء/١٩٩٤، قبل الأوان بكثير/١٩٩٩، النجوم لا تسرد الحكايات/٢٠٠٢. وفي المجموعات الخمس اثنتان وستون قصة قصيرة، إضافة إلى إحدى وخمسين قصة من نوع الومضة أو التوقيعة السردية مما جاء في مجموعتين لها، الثالثة (قبل الأوان بكثير، وجاء فيها تسع عشرة ومضة)، والخامسة الأخيرة (مزيدا من الوحشة، وجاء فيها اثنتان وثلاثون ومضة) وفي هاتين المجموعتين نظمت الكاتبة ومضاتها مستقلة متتابعة في القسم الثاني من كلا المجموعتين، تحت مسمى: قصة قصيرة جدا. وتتميز ومضات المجموعة الجديدة بأنها أكثر اقتصادا وإيجازا ولا يتعدى بعضها بضعة سطور أو كلمات.

ولا شك أن تجربة بهذا الاتساع الكمي إضافة إلى تميزها النوعي مما يصعب تلخيصه أو مراجعته بسهولة، ولكن القارئ المتابع لما يزيد عن خمس عشرة سنة من التخصص والاستغراق في فن القصة القصيرة يمكنه أن يستذكر بعض ما تتركه قصص بسمة من أثر وصور لا تنسى، ويمكن مثلا أن نتذكر بالأمور والملامح التالية مما ظهر في مجمل تجربة الكاتبة:

❖ ملامح النساء المتوحدات الحزينات، اللواتي يعانين غالبا من اضطرابات نفسية وسلوكية وعقد متأزمة، تدفعهن للتدخين والشرب وتناول الأدوية المهدئة، وقد توصلهن إلى المصح النفسي أو ارتكاب الجريمة أو التفكير فيها. واضطرابات نساء بسمة النسور أو شخصيات قصصها ليست مرتبطة بأسباب معيشية أو أسرية واضحة، بل غالبا ما تكون الأسباب أبعد من ذلك وأصعب، فتلك النسوة يسقن السيارات وهن مستقرات في أعمالهن ووظائفهن، يتمتعن بالاستقلال المالي وقدر كبير من الحرية الشخصية والاجتماعية، ومع ذلك فمهما تتغير الملابسات والأحوال فإن البنيان النفسي واحد: جملة من العقد والأزمات التي تودي بصاحباتها أو أصحابها، وتتكون القصة من بعض مكونات تلك الحالة من الاضطراب.

هناك أيضا منطقة مهمة في إنتاج الكاتبة هي منطقة الطفولة (وتقابلها أيضا المنطقة القصوى الأخرى: الكهولة) وهي تعتني بالطفولة وتهتم بها وتتخذ منها مدى متسعا لعدد واضح من قصص مختلف مجموعاتها. قد تقدم لنا طفلة أو طفلا أو أطفالا وقد تعود للطفولة استرجاعا واستذكارا، تتعدد الأسباب لكن الموقف والمنظور الطفولي يظل هو المراد والمقصود. وفي المقابل تخصص قصصا عن كهول وعجائز وجدات إما أنهم ماتوا أو يتهيأون للموت، أو أنهم يتأملون مسيرة الحياة من موقع من تعب منها واكتشف خساراتها.

هناك أيضا قصص تنطلق من الاقتراب والتأمل لمشكلة الموت ومأزق المصير، أموات يقصّون حكاياتهم، أو أشخاص فقدوا بعض أهلهم وذويهم، ومن موقع الفقد يتحول الموت إلى موضوع للتأمل والمعاينة بحس وجودي أسيان يسمح بمراجعة الحياة نفسها وبؤس مصائرها.

هناك نمط من القصص المثقفة، عبر خلق شخصيات من طبقة الكتاب والمثقفين أو ما هو قريب منها، أو من خلال عرض ثقافة الشخصية التي تمتد من الكتب والروايات إلى السينما والمسرح والموسيقى والصحافة وغير ذلك من مغذيات ثقافية متنوعة.

في قصص النسور ارتباط حميم باللحظة الراهنة، وهي من القصص القليلة في الأردن التي تشعرك بالراهن وبتمثل همومه الجديدة، ولذلك فهي قصص «الآن» وليس ما مضى، قصص الحاضر

وليس الماضي. تجد فيها مثلا تسلّل وسائل الاتصال والتقنيات الجديدة كوسائل مؤثرة متداخلة مع حياة البشر، وتجد فيها الحياة الجديدة بأمراضها وتحولاتها المتأزمة.

هناك مسحة من الحس الأنثوي أو النسوي التلقائي، وبالرغم من أن الكاتبة في تصريحاتها تعارض تسمية الكتابة النسوية فإن أدبها يقول كلاما آخر عن تلك الخصوصية والاختلاف: من يمكن أن يتنبه إلى أشياء المرأة وتفاصيلها، أوليس حضور الهدايا والدمى والألعاب والمكحلة النحاسية والعناية بالمرآة وأدوات الزينة والمكياج وأنواع الثياب وما يصاحب ذلك من روح نسوية متأنية ممثلا لشيء من خصوصية التناول واختلافه عما يمكن أن يكتبه الأدباء الرجال.

المشترك بين معظم القصص بالرغم من اختلاف ملابساتها تلك المنطقة النفسية المكررة: نساء أو رجال مرضى نفسيون أو شبه مرضى، يصل بهم المرض إلى المصح والأدوية والتفكير في الجريمة أو حتى ارتكابها.. حالة الاختلال هذه حالة مشتركة بين عدد كبير من شخصيات قصص بسمة النسور، وهي من هذا الجانب تصلح تماما للدراسة النفسية والسلوكية ضمن مدخل علم نفس الأدب، أو علم الأدب السلوكي، وهي شديدة الغنى من هذا الجانب.

مجموعة: مزيدا من الوحشة

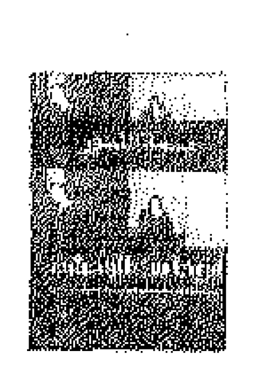
تتكون المجموعة من قسم أول فيه تسع قصص قصيرة، وقسم ثان أشرنا أنه يتكون من اثنتين وثلاثين ومضة قصصية. وما أشرنا إليه من الطوابع العامة للمنحى الرؤيوي عند الكاتبة يصلح أن يعمم هنا مع شيء من الاختلافات في التفاصيل أو في منحى التناول. ولكن المجموعة بشكل مجمل لا تتقدم لنا في صورة مدخل جديد أو مغاير لما ألفناه عند بسمة منذ أعمالها المبكرة، ولا يعني ذلك تكرارا للتجربة النفسية بقدر ما يمثل التركيز على منطقة اختارتها الكاتبة لعملها القصصي. والكتابة كما نؤمن اختيار، والكاتب لا يحاسب على اختياره، ولكن القارئ دوما يفضل التنوع والثراء على استمرار الحفر في منطقة واحدة، مهما يبلغ هذا الحفر من عمق أو تأثير، وخصوصا في حقل القصة القصيرة القابل دوما للتنويع الرؤيوي والجمالي عبر الخيارات الثرية للقصة القصيرة المتأتية من طبيعتها المتجددة.

معظم قصص (مزيدا من الوحشة) قصص نفسية تعرض شخصيات مأزومة مضطربة، تعاني من الكآبة وتنتظر ما لا يجيء، تتعاطى المهدئات أو تذهب إلى النوادي ومراكز التدريب، أو مقاهي الانترنت بحثا عن مخرج من أزماتها. ولو أن السرد يقرأ بالسرد لتوقفنا طويلا عند ما جاء على لسان شخصية القصة الأولى في المجموعة، وعددناه مفتاحا جوهريا لسائر القصص. تقول شخصية قصة (الكثير من الخذلان): «لست واثقة من أهمية حكايتي، أو إذا كان لدي حكاية أصلا، فلست في نهاية الأمر سوى امرأة مهزومة تعرضت للكثير من الخذلان». هذه الجملة المركزية وفق قراءتنا تلخص أزمة معظم شخصيات المجموعة نساء ورجالا، كما تعكس من طرف خفي طبيعة النسيج السردي الذي تقيمه بسمة اعتمادا على: «الحالة» وليس الوقائع، أي أن هناك نوعا من اللجوء لإبراز المنحى النفسي اعتمادا على تتبع المظاهر ووجوه المعاناة، مع غياب نسبي لتناول المسببات أو المقدمات، وهذا ما يؤدي إلى نوع من رخاوة الحكاية التي يعوّض عنها بتعميق الحالة النفسية وتركيزها. الوقائع قليلة غالبا وهي لا تتنامى أو تتتابع لتبني حكاية بالمعنى السردي الدقيق، وإنما تعرض القصة وجوها من المظاهر المرضية أو أعراض الأزمة النفسية التي تعاني منها الشخصية.

القصتان الأولى والثانية تقدمان عالما واحدا في صورة متوالية قصصية من لوحتين أو منظورين، وهي طريقة محببة في السرد القصصي، وفي الأدب العربي والعالمي نماذج من مجموعات كاملة بنيت بتقنية المتوالية أو الحلقة القصصية، فكل قسم يستقل بذاته، ولكنه أيضا يرتبط ببقية الحلقات نظرا لوحدة الشخصيات أو بعض العناصر الأخرى. عالم القصتين يمكن تسميته أو تعريفه بثنائية: الحفيدة والجدة، في القصة الأولى تروي الحفيدة عن نفسها وعن علاقتها بجدتها. الحفيدة شابة متزوجة ولها طفلة، ومع ذلك فإن ذلك ليس ما يشغلها أو يحركها، بل كما هو في عالم النفس: تحركها الطفولة والتنشئة التي تحكمت فيها الجدة، وبمنظور استرجاعي بصيغة مرافعة سردية دفاعية تدافع الحفيدة عن نفسها وتصور ذاتها ضحية للجدة ولنشأتها السلوكية التي حضرت فيها حكايا الأميرات وصدقتها، ومع لمسات ساخرة مرّة تواصل مرافعتها وصولا إلى اتهامها بتسميم الجدة المريضة، فنتبين عمق الاختلال السلوكي الذي أدى بها إلى المصح أو السجن وأدى إلى نزع طفلتها الصغيرة التي لم تشغلها كثيرا قدر انشغالها بطفولتها هي وبأثر الجدة فيها.

في القصة الثانية (إيضاح قليل) يرتفع صوت الجدة، تقدم هي الأخرى مرافعتها بعد رحيلها (هذا لا يحدث إلا في السرد)، وتقدم القصة موقف الموت متداخلا مع الحب بصورة لذة مرغوبة أرادتها الجدة ونفذتها الحفيدة، ليس بغضا ولا كراهية بل من موقع أن تستريح من متاعبها وشقائها في مرض أيامها الأخيرة. الجملة الأخيرة تشير إلى تناسل الوحدة والأنين والشقاء: «ينبغي أن أموت تماما هذه المرة، وأن أسترد ذاتي المستقرة في ذاكرتها كي أتحرر بالمطلق، ولكي تتعلم صغيرتي أن تتقن الوحدة كما فعلت جدتها من قبل». هكذا يبدو عالم المرأة هنا: جدة شبه مجنونة تتأثر بها الحفيدة ولا تنمو نموا نفسيا وانفعاليا سليما، وفي سن الأربعين تتخلص من الجدة أو تخلصها من عذاب الشيخوخة، فتورث الوحدة والأنين لصغيرتها التي تنتزع منها بعد ما عده القاضي جريمة تشكل خطرا على الصغيرة: أزمات متوارثة وأمراض مركبة تصاب بها الأجيال المتتابعة دون أن نرى دوافع نفسية كافية باستثناء نوعية التربية التي أشارت إليها المرأة وهي نمط تقليدي قابل للتغيير في المؤسسات الاجتماعية اللاحقة، بمعنى أن حكايا الأميرات ليست مسوغا كافيا لاختلال المرأة المتزوجة واضطراب قواها العقلية والنفسية.

وتقدم قصة (احتيالات) يوما مقتطعا من حياة امرأة وحيدة، أولادها مسافرون كما تومئ القصة أما زوجها وبقية عائلتها فلا نعرف عنهم شيئا. هي امرأة عاملة تسوق سيارتها وتمتلك قرارها المالي ولها مكتبها ووضعها الذي يسمح لها بالذهاب إلى مركز التدريب، بمعنى أنها من نساء الطبقة المتوسطة أو الغنية ومعظم شخصيات بسمة من هذه الطبقة وبهذه المواصفات، إنه نوع من ضجر المدينة والحياة المعاصرة مما لا تقدم له القصص تسويغات كافية، إذ تكتفي برصد الأزمة وأعراضها ولكنها تترك الأسباب للقراءة أو الاستنتاج. ويسير السرد على نحو بسيط يبدأ بالصباح واستقبال رسالة على الموبايل وإعداد القهوة، وغير ذلك من طقوس الوحدة الصباحية، ثم الانتقال إلى جو العمل باختصار والعودة إلى البيت، ثم الذهاب إلى مركز التدريب بحثا عن سبيل للإحساس بالحياة الميتة. وتنتهي القصة بغياب المرأة عما يحيط بها وذهابها على نحو تعبيري إلى عالم آخر: «أتحول سريعا إلى فرس سوداء جامحة. أركض في صحراء ممتدة، لا أبالي بالجفاف في حلقي أواصل الركض، أدق حوافري بالأرض الملتهبة وأصهل من شدة الوجع». هذا الحلم يمثل تعبيريا ذلك الإحساس الخانق بالوحدة والتأزم من سجن المدينة المعاصرة وضغوطاتها الرهيبة على الإنسان. وهو ليس حلا ولكنه رغبة لمواجهة الواقع وتأجيل الصدام الحاد معه. المهم أننا مرة أخرى أمام أزمة نفسية ليس لها أصول اجتماعية واضحة وإنما هي أزمة الطبقة المتوسطة التي أفرغتها المدينة المعاصرة من دورها ومن أحلامها.



وتقدم قصة (التماثل إلى الصحو) نموذجا نفسيا لا يبعد عما سبق، وعندما نقرأ القسم الأعظم منها نحسب أنها مروية بضمير الخطاب (بمعنى أن الشخصية تخاطب نفسها بطريقة المرآة أو التجريد) ولكن مع نهاية القصة نجد فقرة تنعطف بنا إلى تغيير هذا الاعتبار أو الطريقة، فنتبين أنها مروية بطريقة الرسالة أو الخطاب التراسلي من رجل يحب هذه المرأة ويعرف كل دقائقها النفسية واحتيالاتها السلوكية، كما أنه لا يبعد عنها في بنيته النفسية ولذلك فإنه يعرض عليها الحب والزواج. ولكن لو حذفنا تدخل الرجل فلن تتغير القصة كثيرا وستظل ضمن النسق النفسي المشوه ذاته.

أما قصة (مزيدا من الوحشة) وهي القصة التي حملت المجموعة اسمها، فتقدم سردا من منظور نسوي أيضا، الراوية والشخصية هي العشيقة التي ظلت على هامش حياة رجل متزوج أحبته، وفي القصة تروي تجربتها وهامشيتها بعد موته، حتى في موته ظلت هامشية ولم تذهب إلى قبره إلا بعد أن رحل المشيعون المقربون. وتروى القصة بطريقة الخطاب أيضا: هي تخاطبه وتستعيد حياتها وهامشيتها معه، وأثناء ذلك يحملها التداعي على البوح بما حلمت به من زواج واستقرار وإنجاب، ولكن كل ذلك لم يحدث ومضى هو إلى قبره وظلت هي في وحدتها ووحشتها المريرة.

قصة (جانب من الحضور) تنطلق من فكرة الصور الصحفية والناس المجهولين الذين يظهرون فيها، وتحاول أن تتعمق في تجربة رجل من هؤلاء، يذهب لحضور ندوة وهو يفكر في مشكلاته، كل من حوله تخلوا عنه واتهموه بأنه شخص ممل، وفي القصة مساران واضحان: واحد استعادي تذكري والآخر مجمل محاولاته لحضور الندوة ثم مغادرته للجو الممل الذي وجد نفسه فيه. يغادر جماعة الحاضرين ويقود سيارته خارج المدينة حتى«لمح شجرة ضخمة مصفرة الأوراق ركن السيارة جانبا. توجه نحو الشجرة. ألقى برأسه على جذعها البارد، ثم أجهش في البكاء». أية وحدة ووحشة يعاني منها بشر المدينة رجالا ونساء أشد من هذه الوحشة؟؟؟ ولكن هل تكفي الشجرة والانخراط في البكاء كحل لأزمة هؤلاء، هل يكفي مركز التدريب وصورة الفرس السوداء الجامحة في الصحراء، إنها صور تعبيرية للتفكير في الانعتاق، ولكن المنطقة التي تركز عليها النسور هي منطقة التأزم، وتظل المسببات والحلول والمواجهات متروكة لسياقات وكتابات أخرى. الرجل هنا في تكوينه النفسي لا يبتعد عن تكوين بقية الشخصيات: تتغير الشخصيات والملابسات ولكن الرسم النفسي لها يكاد يكون هو هو لا يتغير.

(بين الحين والآخر) قصة الشاب النادل في المقهى، هو يقدم قصته ويسردها، فنعرف أنه نادل مثقف وقارئ جيد ولديه فكرة عن المثقفين والكتاب من خلال يؤم المقهى منهم. ليس لديه معاناة طبقية ولا يحمل أية ضغائن ضد صاحب العمل (لو كتبت هذه القصة في زمن مضى لكان الصراع بين النادل وصاحب العمل على أشده بالنظر إلى المبدأ الطبقي)، تلفت انتباهه فتاة وحيدة متوسطة الجمال تأتي وتغيب ومعها دفترها، لاحقا في وقت فراغه يذهب إلى أحد مقاهي الانترنت ليغدو زبونا لا نادلا، فيصادف الفتاة (زبونة مقهاه تعمل نادلة في مقهى الانترنت)، وبالرغم من المصادفة في بناء هذه النهاية لقلب الصورة وتبادل الأدوار، فإن النادل والنادلة يمتلكان البنية النفسية المضطربة ذاتها، فلا أحد منهما نادل طبيعي مستقر وهما يخفيان عقدا وأحوالا ملتبسة مضطربة.

قصة (ذراعاه المفرودتان على اتساعهما) تقدم شخصيتين نسويتين، امرأة عربية هي الراوية وهي في طريقها لاستقبال صديقتها ماريا الفرنسية. الشخصية العربية تحب إذاعة (سوا) وأغنياتها المتتابعة، أما ماريا فمسكونة بالوضع الفلسطيني والميول النضالية، وهي دائمة النقد لأمريكا وللسياسة الدولية غير العادلة. الصديقتان متناقضتان إلى حد كبير: الشخصية العربية أقرب إلى اللامبالاة والسذاجة السياسية وغياب الاهتمام بالحياة العامة، بل هي مشغولة بهاجس الارتياب في زوجها المسافر خوفا من امرأة تستقبله أو ترافقه. كما أنها لا تكف عن دعوة صديقتها إلى عدم التحدث في السياسة. الفتاة الفرنسية أوضح وعيا كما قدمتها القصة بل هي التي تتحدث عن فلسطين وعن النضال من أجلها، ومن أجل التخفيف من معاناة أبنائها، وتتهيأ لتذهب إلى هناك، لتقدم ما أمكنها من مساندة إنسانية وإعلامية. وقد يصح التساؤل عن جدوى تقديم المرأة العربية على هذا النحو من البله في مقابل نموذج أجنبي مناقض؟ وهل تصور القصة حقا وعي المرأة العربية وتصفه بالسذاجة مقابل الوعي المتقدم للفتاة الفرنسية التي لا يربطها بفلسطين رابط سوى أنها ولدت مصادفة في عمان.

أما (قصة الخراب الذي أحاق بكل شيء) فقصة تعبيرية مغايرة في أسلوبها للقصص الأخرى، وتشبه أن تكون بنية القصة أقرب للحلم أو التوهم، امرأة تفاجئ رجلا ما وتترك عنده فتاة في التاسعة من عمرها، الفتاة تدعي أنها ابنته كما أخبرتها أمها وهو لا يذكر شيئا من ذلك، ولا يعرفها من قبل، لا يجادلها كثيرا وإنما يحاول مجاراتها حتى تستدير القصة أو ينتهي الحلم وتأتي المرأة لتذهب مع الفتاة بعيدا عنه. ولا تخلو القصة إضافة إلى مسحة الحلم من لمسات الفنتازيا والنهاية التعبيرية الشعرية. ويمكن أن نعد هذه القصة مؤشرا على أنماط جديدة من القص يمكن لبسمة النسور أن تذهب إليها بعد إشباع قصص الاضطرابات النفسية أو السلوكية التي حضرت بوضوح في مجموعتها الأخيرة وفي مجموعاتها السابقة.

التوقيعة السردية

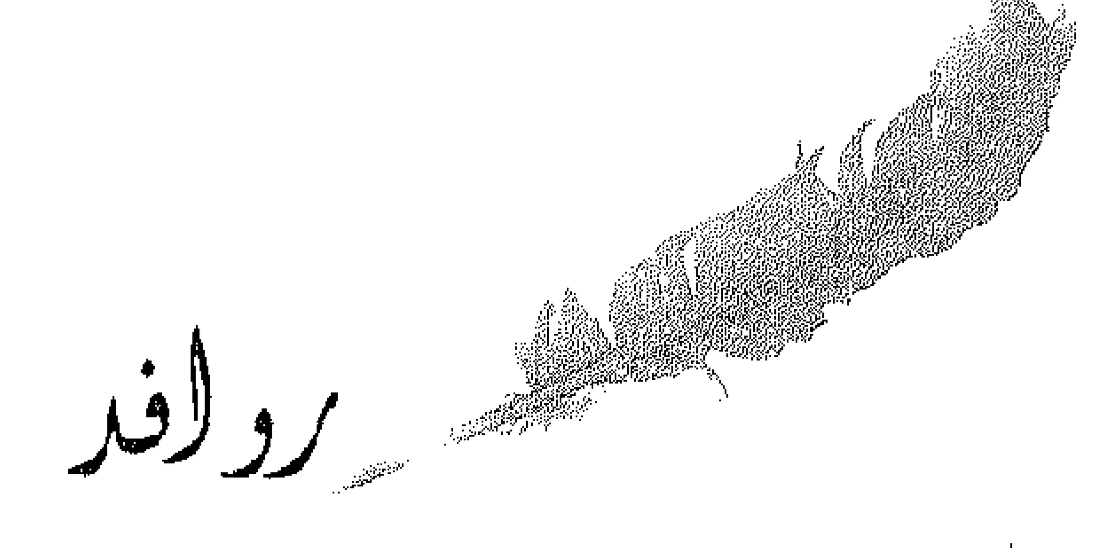
من الواضح أن الكاتبة من خلال التوقيعة السردية تبحث عن مدى جديد للتجريب السردي، وخصوصا أنها أشبعت القصة النفسية وكتبتها مرارا بصور وصياغات كثيرة ممكنة، وقد يتوسع عندها هذا النمط – نمط الومضة السردية – في المستقبل وقد لا يتوسع. إذ أن ذلك متوقف على استعداها الكتابي وطبيعة توجهاتها الجمالية.

وقراءة توقيعاتها التجريبية تشير الى حماس ضمني لهذا النوع، كما تشير إلى جهد كبير مبذول في استيفاء المتطلبات الجمالية لسرد مقتصد موجز. يتولد من منظور مختلف للقصة القصيرة المألوفة. وتستخدم النسور كثيرا من خصائص التوقيعة كالإيجاز والتكثيف والمفارقة والروح الساخرة، كما تلجأ للغة وتؤسس منها مطالع وخواتيم صالحة لهذا النوع الصعب، كما تعينها اللغة في بناء مفارقة لغوية عبر اللعب بدلالة الكلمات ووجوه استعمالاتها. ولكن استخدامها للجملة الطويلة المركبة والشارحة في بعض القصص يؤدي إلى نوع من الاستطالة غير المبررة بالرغم من صغر الحجم الكلي للقصة. ونحسب أن التوقيعة السردية يلزمها الجملة القصيرة البسيطة أكثر من المركبة نظرا لما تتيحه من نقلات سريعة ومن تحول بين الوقائع وصولا إلى ضربة النهاية.

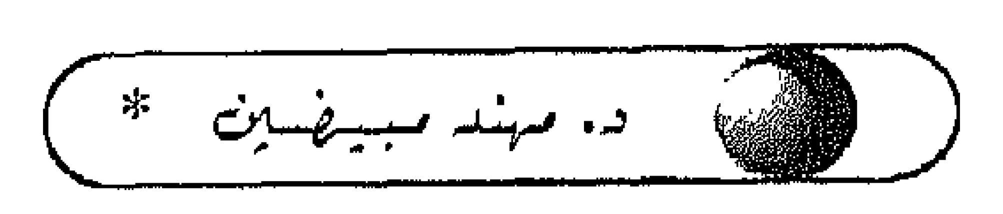
وختاما: فإن تجربة بسمة النسور واحدة من أهم التجارب القصصية التي مثلت إضافة نوعية للقصة العربية الجديدة منذ مطلع التسعينيات، وهي في إخلاصها المتصل للقصة القصيرة، وفي ما تمتلكه من مهارة استثنائية في التقاط الأحوال اليومية والنفسية الصالحة للسرد القصير تعد بمزيد من التطور والألفة والجمال القصصي بعيدا عن وحشة العالم الذي تصوره، لا إعجابا به، بل رغبة في فتح السبيل للحلم بعالم أكثر إنسانية واستقرارا.

---

* كاتب وأكاديمي من الأردن



التقدم من الأسوأ إلى الأمام



كيف يمكن ان يعبر الثقافي عن حال الأمة في ظل ما تواجهه من تحديات ماثلة في المشهد العربي الراهن، والسؤال هنا، هل مواجهة الاختراق الثقافي تتطلب مواجهة الآخر فقط، أم انها تستدعي إعادة مواجهة الأنا العربية ثقافيا وفكريا من أجل الإسهام في صناعة التاريخ والاستقلال على صعيد الثقافة أولا؟

هل يمكن القول أن ثمة رهانات على العقلانية بلغة «جان لادريير»؟ وهل بات ضروريا إعادة الحديث عن الكتلة التاريخية بالمفهوم الثقافي، بما يؤول في النهاية إلى تحقيق الإجماع الثقافي الذي يحقق الإطار الناظم لفعل الكتلة التاريخية في مجالها الثقافي؟

إن القول بأن ثمة امكانية للنهوض العربي دون اشتراطات الثقافة المؤدية إلى الدخول في العالمية لا يمكن ان يتحقق بدون مكاشفة العقل العربي بالأسئلة التي ضلت محل طرح واشتراط عبر مسيرة طويلة من التراكم التاريخي لمسيرة نخبة من الأفذاذ العرب الذين جاؤا من أزمنة كانت اشبه ما تكون بالميتة في تاريخنا العربي، وهو ما عبر عنه فهمي جدعان بمقولة التقدم من الأسوأ إلى الأمام، وكان تتبع تراث النهوض العربي هو المدار الذي دارت عليه اطروحة كتاب أسس التقدم لدى فهمي جدعان.

انطلق البحث في أسس التقدم، من الاعتقاد بأن ثمة قطيعة كاملة سادت مع الأصول وان ثمة من أدار ظهره للأصول وراح يبحث عن نهضة بلا أصول. أما مفهوم التقدم عنده فهو غير محدد بحالة أو هاجس وانما يراه مرتبطاً بأمور عدة أهمها: أن فكرة التقدم تعبير عن مفهوم اجتماعي تاريخي أخذ تشكله وإطاره عبر سياقات ناظمة له بفعل منظومة متكاملة في الفعل والممارسة الثقافية في الدائرتين العربية والإسلامية.

حاول جدعان في أسس التقدم تحديد معنى التقدم، وأراد عبر مطالعة عميقة لأدبيات وتراثيات موسعة، ان يرصد البدايات النقدية لواقع المجتمع، وهو ما أسماه «بالظلال السوداء» حسب رأيه في رسالة الجاحظ (توفي ٢٥٥هـ) المسماة «الرسالة النابتة» [illegible] فساد الأحوال السياسية والخلل الذي كا[illegible] ان الجاحظ يبعث في رسالته على الأمل ور[illegible] أحلك اللحظات التاريخية قتامة.

توقف جدعان [illegible] ي وموقف الإنسان عنده من الدين والدنيا و[illegible] قف الغزالي من نزعة «هجر الدنيا» وتعزيز[illegible] شكالية تقويمية هنا، إذ يرى جدعان أن الماو[illegible] ظيمة لتنظيم شؤون الدولة ومرافقها فهو[illegible] طرّ السلطة في زمن كانت تتجه فيه نحو[illegible] الرغم من نقده الحاد للدنيا إلا انه يطالب [illegible] جاراة عادات العصر والانقياد للناس.

والسؤال كيف للتقدم أن يمضي أمام تلك النزعة الانقيادية الاخضاعية التي عرضها جدعان بإعجاب شديد بتجربة الماوردي؟.

والماردي هو الذي حشد في كتابه أمثلة المسالمة كالقول «من لزم العافية سلم» و«اعص نفسك وأطع سلطانك» و«من حاج سلطانه قهر» و«من اسخط سلطانه تعرض للمنية» (راجع أسس التقدم/ص٦٨).

هذه المطالعة التي تبدو معجبة جدا بنموذجي الماوردي والغزالي، يعبرها جدعان إلى ابن خلدون بعد أن استشهد بالكثير من الشواهد الدالة على التقدم نحو الأسوأ من أوساط التشاؤم والتردي وهو يرى أن مقدمة ابن خلدون وجهوده كانت حالة استبدال للأحاسيس والمشاعر التي تبلورت في مواعظ السابقين بالعقل الصارم والنظر إلى الأمور نظرة واقعية، من واقعة كشف فذة وعاها المفكر العظيم ابن خلدون.

إذا ما سلمنا بهذه الاكتشافات التي تبرر الخطاب الإخضاعي، فإن ثمة التباساً حول مشروعية سؤال ابن خلدون، الذي هو حسب جدعان، سؤال عن بناء الأمم لنفسها، وهو السؤال الذي قاده إلى دراسة تحديد الأزمنة الحديثة وبداياتها به. وخاض فيها وتساءل عن الوعي الذي أدخلنا الأزمنة الحديثة؟ كما ينتقد أحوال العلوم في عصره وسيادة ثقافة الفقه وغياب علوم كالحساب والمنطق والاكتفاء بما يحقق المقاصد فقط.

يتفحص كتاب أسس التقدم خطاب النهضة ابتداء من الطهطاوي وصولا إلى مصطفى السباعي مرورا بخيرالدين التونسي والشيخ قبادو، وابن ابي الضياف وحسين الجسر ومحب الدين الخطيب وعبد الحميد الزهراوي وزكي مبارك وعلي عبد الرازق وغيرهم، في محاولة للكشف عن أفكار تيار التجديد في الفكر العربي وهو التيار المكون لميكانزمات النهوض.

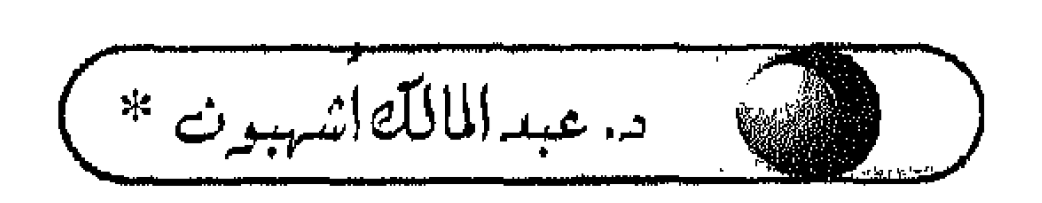
كشف جدعان عن القيم الإسلامية للتقدم، وقرر أن «التوحيد الحي المدعوم بجهاز سياسي يفرض من علٍ بشكل أو بآخر منظومة الأوامر والنواهي الشرعية يكفي لإحراز تقدم ونهضة».

والسؤال في ظل اللحظة المعاصرة كيف لهذا الخطاب أن يحقق النهضة ما دام اشتراطها وجود جهاز سياسي يفرض خطاب التوحيد من علٍ؟

ربما تكون هذه النتيجة التي توصل إليها فهمي جدعان محكومة بوعي محدد وتصور معين تجاه النهضة، وربما تكون اشتراطات التغيير التي درسها عبر المشروع الثقافي العربي في أزمنة التي تفحص خطابها هي التي قادته إلى مثل تلك النتيجة. وهي وإن جاءت نتيجة فحص وحفر ونبش في دفاتر التاريخ الثقافي، إلا أنها بموجب المزامنة التاريخيّة العربية لم تكن ممكنة إلا في لحظات من زهو غير ممتدة.

* أكاديمي من الأردن
Mohannad94@yahoo.com

مخلوقات كمال الرياحي الغريبة والعجيبة



د. عبد المالك أشهبون *

تتعدد مظاهر شعرية رواية «المشرط» للروائي التونسي الواعد كمال الرياحي. فقد كتبت الرواية بطعم فني مختلف، وبنفس روائي جريء، وبهواجس أدبية عميقة، كما تدلف بنا حمى مواضيع تدخل . في قاموس الثقافية العربية . في باب المسكوت عنه. وبهذا الإجراء الفني الجسور، يعمد الروائي إلى زرع الفوضى في اليقين، وخلخلة الاعتقاد الساذج، حيث تسقط الكثير من الأقنعة الكاشفة عن الحقيقة الباطنية للفرد والجماعة على حد سواء... . فما هي مظاهر التفرد في هذه الرواية؟ . وهل استطاعت أن تحفر لنفسها مجرى فنيا معينا بالنظر إلى ما هو سائد؟ . وما هي حدود العلاقة بين الواقعي والمتخيل في هذه الرواية؟ نحتفظ بهذه الأسئلة الإشكالية، لتكون رفيقة لنا في مغامرة القراءة التي سنركبها من خلال المستويات التالية:

١ - مظاهر الغرابة في الرواية:

الحديث عن موضوع الغرابة في الخطاب الروائي، يطرح الكثير من التساؤلات حول طبيعة هذا المكون الفني، وخصوصية توظيفه في نسيج النص الروائي. وبالعودة إلى تاريخ الآداب العالمية، نجد أن بعض النصوص القديمة عمد أصحابها إلى استثمار عنصر الغرابة من خلال ثيمة (Thème) «التحول» أو كما يسميها البعض الآخر«المسخ». ونستحضر في هذا المقام بالضبط نص: «حياة لاثاريو ديي تورميس»(مؤلفها مجهول)، وتعود إلى حوالي ١٥٥٤ بالإضافة إلى «تحولات الجحش الذهبي» L`âne D`or ou les Métamorphoses » للوكيوس أبوليوس puleé» (القرن الثاني للميلاد). أما في العصر الحديث، فإن ظاهرة التحول تبلورت بشكل جلي في لوحات السورياليين وتيار العبث واللامعقول، كما مثلت أعمال فرانز كافكا نموذجاً رائداً في هذا المضمار الأدبي، خصوصاً في روايته المشهورة: «المسخ» « Métamorphose aL » .

وبالرجوع إلى بداية هذه الرواية، سنجده يفتتحها كما يلي:»عندما استيقظ جريغوار صامصا(Gregor Samsa) ذات صباح، بعد خروجه من حلم مربك ممسوخاً في سريره إلى صرصار هائل (énorme cancrelat) «(١)، كما سيستوحي كتاب مسرح العبث واللامعقول في أوروبا ما يشبه ذلك الانشغال. هكذا سيصف لنا أوجين يونسكو (Eugéne Ionesco) في مسرحيته الشهيرة: Rhinocéros (١٩٨٥)، خروج جون (naeJ) من الحمام وهو يصدر أصواتا حيوانية مرعبة، وفجأة يندفع خارج الحمام كما الخرتيت صوب صاحبه الذي يضطر إلى التنحي جانباً ليتفادى أن يدهسه صديقه/الخرتيت.

ولن تكون هذه الطريقة الكافكاوية في الكتابة بمنأى عن المبدع العربي في شتى فنون القول وأجناس الكتابة. يكفينا في هذا المقام أن نشير إلى أحمد في «أحلام بقرة» للروائي المغربي احمد الهرادي، بعد أن قادته جملة من الظروف، وكذا العملية الجراحية إلى أن يتحول بقرة، أما في رواية «المشرط». فتحدثنا عن شخصية «المخّاخ». هذه الشخصية العجائبية التي هي نتاج جماع بين رجل وبغلة. أنتج مسخا في صورة طائر بشع برأس بغل،

يعشق امتصاص العقول البشرية وخاصة منها عقول الأطفال... وهذا ما كان بالفعل مدعاة للعجب والحيرة معاً...

من هنا نستطيع أن نحدد مفهوم الغريب على أنه«روعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء، والعجيب ما لا يُعْرف مثله»(٢). كما أنه، كذلك، حالة الدهشة التي تعتري الإنسان فتفضي به إلى الاستغراب أو الاستنكار أو الاستلطاف أو حتى السخرية. وإذا كان العجيب هو الخطاب الأدبي الذي يتميز بخاصية ذاتية تكون فيها الشخصيات والأحداث في سجال تام مع مرجعية المتلقي، فإن الغريب هو عالم خطاب تكون فيه الأحداث غريبة، ويظل القارئ في حيرة من أمره..

وهذه الظواهر الفنية الغريبة يمكن تمثلها في تداخل الواقع بالخيال، المعقول باللامعقول، تداخلا متشابكاً وملتبساً، يحفُّه الكثير من الغموض. وهذا الغموض ناتج عن طبيعية نزوع الكاتب إلى عوالم اللامعقول الذي يتقاطع مع روايات الخيال العلمي في أكثر من مستوى.

فمما لا شك فيه، أن القارئ المتفحص للجزء الأول من رواية «المشرط»، سيستوقفه . لا محالة . عنصر الغرابة من خلال ظاهرة «التحول» التي استأثرت كثيراً باهتمام كمال الرياحي...كما نستطيع، كذلك، أن نؤكد أن الروائي سيوظف جنس الرحلة بوصفها الجنس الفني الذي يوفر أكبر قدر ممكن من الأخبار والوقائع والأشياء الغريبة، ما دامت الرحلة، في جوهرها، هي وسيلة اكتشاف المختلف فينا، والغريب والعجيب في أزمنة وأمكنة وأقوام آخرين، من هنا درجة استساغتنا لكل ما هو غريب وعجيب في هذه الرواية...

أما نقطة بدء المحكي في الرواية، فيدشنها الروائي بتأهب العلامة(ابن خلدون) رواية حكاياته الغريبة والعجيبة. بهذه التوطئة الحكائية، وعلى هدي من مقومات هذا الجنس الأدبي(الرحلة) المتميز يكون أفق انتظارنا على قدر كبير من التهيؤ لتلقي ما هو غريب وعجيب، على الخصوص إذا ما تعلق الأمر بقارئ له باع طويل في مجال تقاليد الرحلة في الثقافة العربية والعالمية...

يقول السارد على لسان ابن خلدون:« سأروي لك الليلة حكايتي، حكاية أغرب

القارئ المتفحص للجزء الأول من رواية «المشرط»، سيستوقفه . لا محالة . عنصر الغرابة من خلال ظاهرة «التحول» التي استأثرت كثيراً باهتمام كمال الرياحي

مما قرأت من أمري في رحلتي مشرقاً ومغربا وأمتع من كل ما قرأته في مقدمتي وتاريخي وأكذب من كل ما رواه سعد الدمشقي في منمنماته وما حبره سالم المغربي في روايته التي أثقلها بسيرتي المزورة...» (٣). هكذا ينفتح أفق انتظار المتلقي واسعا على أحداث ووقائع وسير تخرج عن دائرة المألوف، لأنها تتجاوز ما حكاه ابن خلدون في سيرته المعروفة(«التعريف بان خلدون ورحلته شرقا وغرباً»)، وتتعدى ما أورده غيره في نطاق عوالم الرحلة. وهنا تنفتح دائرة التشويق واسعة وعلى مصراعيها.

وهنا نؤكد أن عنصر الغرابة يرتبط بمجموع الظواهر التي ترد في الرواية، والتي تترجم نمط عيش الشخصيات من أكل وشرب وملبس، كما يرتبط كذلك بإنتاج أنماط من التفكير والتصرف، والاعتقاد غير المألوف وغير العقلاني. يستطرد السارد على لسان الرحالة ابن خلدون: «أقمت في تلك الشعاب زهاء الشهر شاهدت خلاله عجائب وسمعت فيه غرائب ما ذكرتها لأحد قبلك لأنني أخشى أن ينعت حديثي بحديث الخرافة أو أن أرمى بالتلفيق وخلق الأراجيف...»(٤)...

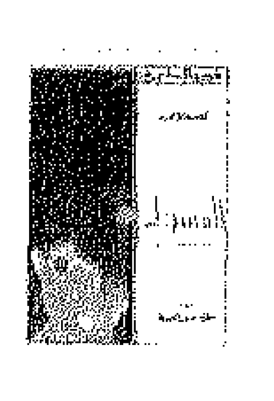
بناء على ما سبق، يغدو أسلوب الغرابة وسيلة فنية أساسية من وسائل تأكيد الواقعي وتجاوزه في الآن نفسه، وأن العلاقة جدلية بين ما هو واقعي وما هو غريب. ففي هذه الحالة يصبح للرحلة معنى أقوى مما كانت عليه مع ابن خلدون؛ لأن عنصر الغرابة هنا يملأ ملكة الخيال التي تتجلى أهميته في الدور الكبير الذي يلعبه في إنتاج الصور

والأطياف والنماذج الفنية الطريفة التي تعتبر أساس كل تجربة إبداعية أصيلة...

والمتفحص الدقيق لعوالم هذه الرواية، سيقف على مجموعة من مظاهر ومؤشرات الغرابة هذا النسيج الروائي. من أول مؤشراتها، تبرز طبيعة الشخصيات الموظفة. حيث تستوقفنا شخصية المخاخ التي يتم تصويرها كطائر بشع برأس بغل، يعشق امتصاص العقول البشرية، وخاصة منها عقول الأطفال... وهي من الشخصيات المفارقة للواقع والتي يمكن اعتبارها شخصية سردية غامضة بأبعادها الرمزية والأسطورية. ويمكننا أن نبحث لها عن أكثر من معادل موضوعي في واقعنا الخارجي المعيش، حيث يمكن تأويلها تأويلات شتىّ. فهي صورة الرجل الدموي المستوحش من جهة ومن يسلب الألباب والعقول والمخاخ التي تجعلنا نفكر ونتدبر أمور الحياة بطريقة متوازنة ومعتدلة وعقلانية. فالعقل كما قال ديكارت ذات يوم هو «أعدل قسمة بين الناس» إلا أن هذه القسمة العادلة هناك من يجهز عليها بشتى أنواع الحجج والذرائع سواء تعلق الأمر برجل السلطة المستكبر أو برجل الدين المتطرف وهلم جرا...

بالإضافة إلى المخاخ نجد شخصية النسناس التي يعتبرها صلاح الدين بوجاه(مقدِّم الرواية) من أبرز شخصيات الرواية كذلك. ويبدو أن ذكر النسناس هذا قد ورد في مصنفات كثيرة قديمة. يقال إنه «عند صنعاء أمة من العرب قد مسخوا، كل إنسان منهم نصف إنسان له نصف رأس، ونصف بدن، ويد واحدة، ورجل واحدة...». إلا أنه في هذا النص يقدم لنا النسناس بصفته كائنا مجزوءاً «منشطراً بين الواقع والوهم والحيوان والإنسان والنص والمرجع...كما انه يختزل رموزا مهمة تأخذ بجماع السرد والدلالة في هذا العمل الآسر»(٥).

ولا شك أن نظير هذه الشخصيات الغريبة، لا بد وأن تسكن في محيط اجتماعي وثقافي وحضاري يتسم بالغرابة. يروي السارد على لسان العلامة السارد:«أفقت صباحا فوجدتني قد وقعت في أمة تتكلم عربية غريبة، أمة برؤوس طويلة وأجسام عظيمة يكسوها شعر مثل وبر الإبل، يعلق الرجل منهم قرطاً من الخشب في أذنه اليسرى،

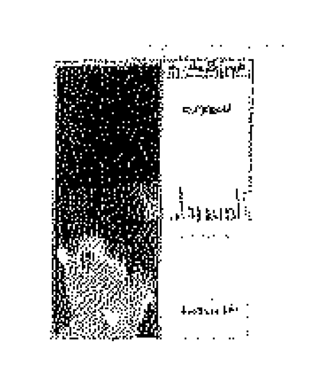


يلبسون البرانيس والقشاشيب الرمادية المخططة، يمشون محركين مؤخراتهم بشكل غريب...»(٦).

يستتبع بالتأكيد موضوع غرابة الشخصيات، إيراداً لأزمنة وأمكنة مجهولة وغير محددة. فالعبور من العالم الواقعي إلى عالم الرحلة المتخيل كان بعد ركوب ابن خلدون القطار المتجه نحو المجهول، ودخوله دورة المياه التي لم يبرحها(بعد ارتطام رأسه بجانب النفق المظلم)إلا وهو في حمى وربوع أمة غريبة، وفي زمان غير محدد، ومكان مجهول...

أما ما يدعم تعدد مظاهر الغرابة، توظيف الروائي للأشياء الغريبة في مؤثثات هذه الرواية حتى تغدو الغرابة هي القيمة الفنية المهيمنة على النص:«في تلك الربوع ينبت شجر يسمى«البطوم» ربما هو الذي سكنه النسناس، وهو شجر عظيم بأوراق صغيرة وكثيرة يطرح ثمرا صغيرا كعناقيد العنب يسمونه«قذوم الجن».

ولتتبع باقي العناصر التي تطبع النص بطابع الغرابة، تستوقفنا سلوكات وتصرفات ووقائع غريبة يأتي بها بعض هذه الشخصيات...من بين هذه الأحداث قصة أصل خلق المخاخ. يستطرد السارد في هذا المضمار، حكاية قصة الراعي الذي قايض التاجر حفنة من القذوم بخروف سمين وفي طريق عودته لأهله قضم من قطعة القذوم المعطرة، فاشتدت به الرغبة إلى الجماع وألهبته الشهوة فنزل بغلته وأولج فيها وبقي يركبها وهي ترفسه بحوافرها حتى وجده الناس صباحا ميتاً وهو يحضنها من الخلف...ولكن أغرب ما حصل أن تلك البغلة حملت منه شهورا تسعة، وجاءها يوما المخاض فاجتمع كل سكان الشعاب والشعاب المجاورة وبعد ساعات من الآلام والنهيق الغريب طرحت البغلة مولودا عجيبا وجهه بغل وقوائمه مثل رجلي الإنسان نبتت له أربعة أجنحة وطار أمام الأهالي وحلق في السماء مطلقا صراخاً كصراخ الرضع...



وبالتالي، فإن عنصر الغرابة ينهض بمركز الثقل في هذا النص، مما سيكون له انعكاسات وآثار على أفق انتظار القارئ، حيث يعمد الروائي خلاله إلى استثارته بتشويش باله، وزحزحة يقينياته، والسيطرة على معقولاته، وتحويلها إلى سؤال كبير محير مثار ومثير، بارتياب شديد...ولا يمكن أن تبرر هيمنة الغرابة في هذا النص إلا مما يحصل في الواقع الذي يعرف تصدعاً كبيراً في النظام المعترف به.

وإن كانت بعض الأحداث في هذه الرواية تنقل أحداثا غير قابلة للوقوع في الحياة، هذا إن ركّنا إلى المعارف المتعارف عليها في كل عهد والمتعلقة بما يمكن أن يحدث أو لا يمكن؛ فإن السارد لا يطمئن إلى هذه البديهية القاطعة، فما أكثر صور الغرابة في الواقع مؤكدا :«كثيراً ما كنت أستفيق صباحاً فأحسب ما رأيته كوابيس وأضغاثاً غير أني كنت أرى وأسمع في نهاري ما هو أعجب»(٧).

٢ - استثمار الرموز التاريخية في الرواية

لا غرو أن توظيف الرموز التاريخية في الرواية العربية بات من الظواهر الأدبية المألوفة في الرواية العربية، بدءا من جرجي زيدان الذي عاد إلى رموز التاريخ العربي الإسلامي، محاولا الإجابة عن الأسئلة الملحة التي طرحت نفسها على المثقف العربي آنئذ، انطلاقاً من واقع التخلف والجهل والاستبداد، ومن واقع التبعية والانبهار اللامشروط بحضارة الوافد. فكانت وسيلته للعمل على الانخراط في صيرورة الإصلاح، من منطلق بعث إمكانيات الإنسان العربي، هو عودته إلى تلك النقط المضيئة في تاريخ العرب، والإحالة على شخصيات عربية إسلامية كان لها الفضل في إحداث النقلات النوعية سواء على صعيد السياسة أو الفكر أو الأدب.

عنصر الغرابة ينهض بمركز الثقل في هذا النص، مما سيكون له انعكاسات وآثار على أفق انتظار القارئ، حيث يعمد الروائي خلاله إلى استثارته بتشويش باله، وزحزحة يقينياته

في سياق هذه الإستراتيجية الفنية نفسها، سبق لنجيب محفوظ أن كتب مجموعة من رواياته التي وظف فيها البعد التاريخي بشكل متفاوت ومتنوع، سواء تلك التي عاد فيها إلى تاريخ مصر الفرعوني(«كفاح طيبة»، «همس الجنون»، «رادوبيس»)، أو تلك التي تتعلق بالتاريخ المصري الحديث («الكرنك»،«يوم قتل الزعيم» و«أمام العرش»).

كما تعددت أوجه توظيف الرموز التاريخية في كتابات الروائيين العرب الجدد. ويكفي أن نشير إلى أعمال كل من جمال الغيطاني ويوسف القعيد في مصر. أما في المغرب، فإن هذا التوجه لقي إقبالاً إيجابياً لدى مجموعة من الروائيين، وفي هذا السياق تندرج روايات: «مجنون الحكم» و«محن الفتى زين شامة» و«العلاّمة» لبنسالم حميش...

وهنا نسجل أن بنسالم حميش. وهو المفتون بابن خلدون حتى الثمالة . في روايته الشهيرة «العلامة» يوظف أيضاً شخصية ابن خلدون بأبعادها المختلفة، ويبدع في الجمع بين التاريخي والروائي بشكل نال معه إعجاب الكثير من المهتمين، وأحرز صاحبها على جائزة نجيب محفوظ تكريما له على عمله الشيق هذا.

ففي هذا السياق الفني المخصوص، تندرج رواية «المشرط»، حيث تبرز شخصية ابن خلدون مرة أخرى، بصفتها شخصية محورية في الجزء الأول من الرواية. أما الفرق بين حميش والرياحي، فيكمن في أن الأول وظف ابن خلدون توظيفا كلياً(هيمنة شخصية العلامة من بدايتها إلى نهايتها) بينما وظفه الرياحي توظيفا جزئيا(شخصية الجزء الأول من الرواية)...

وفي هذا الصدد، نذكر أن اختيار كمال الرياحي عالم الرواية بوصفها جنساً أدبيا لاستعادة بعض من الصور والأطياف التي يحضر بها ابن خلدون، لا يمكن إلا أن يعكس حالة عشق خاصة ربطت الروائي بصاحب «المقدمة». كما أن فضاء الرواية هذا، يوفر لصاحبها هامشا كبيرا لاستثمار العديد من الأجناس الأدبية الأخرى(سيرة/ رحلة/ بورتريه/خبر/ يوميات...). فالرواية من هذا المنظور بالذات، جنس امبريالي يمكن أن يحتضن كل هذه الأجناس

الأدبية بدون أن يحدث في تركيب الرواية أي اختلال أو اعتلال...

إلا أن الرهان الأصعب في هذا الخضم بالذات، هو كيف يستطيع الروائي أن يلائم بين ما يميز ابن خلدون، ويخصه فكراً وسلوكا وتجربة حياة، وبين شروط ومتطلبات الرواية، بصفتها جنسا أدبيا له أكثر من خصوصية؟

في مفاصل هذه الحكاية يحضر ابن خلدون وهو شاهد على مأساة الزمن العربي المهين، قديمه وحديثه. ذلك أن «العلامة» أرخ لمعضلات وإشكالات زمنه.. إلا أن هذه المعضلات ما زالت قائمة بأشكال مختلفة في زمننا، ومن حاجتنا قراء ونقادا وروائيين إلى استحضار تراث «العلامة» بكل ما يحمله هذا التراث من رسائل واضحة أو مشفرة...

وإن كان ابن خلدون قد وقف على تصدع وأفول الدولة الإسلامية الكبرى في عهد هولاكو، فإنه يقف في هذا الزمن على أهم اللحظات حرجا في التاريخ السياسي العربي الحديث، حيث يتحسس العلامة أمارات التشرذم والتفرقة في الأمة، ومظاهر الاستكبار الدولي بقيادة هولاكو الثاني: جورج بوش الأول...على الخصوص في عراق اليوم، وبالضبط بعد سقوط صدام حسين...

فيا لسخرية المواقف والأحداث ! خطان متوازيان ما بين الأمس واليوم، فما بين الزمنين مظاهر مشتركة أهم تجلياتها: انهيار الدولة، واستفحال الخراب، وفجائع الدمار...في زمن غاب فيه زعماء التحرير، وخف فيه صوت رسل الفكر والتنوير، بعد أن استمرأوا وخز الضمير.

يحضر ابن خلدون هنا في سياق روائي، تعانق فيه الواقعي بالخيالي ليشكلا وحدة فريدة مليئة بالمتعة والإثارة والإفادة... وأهم القضايا التي يتم استحضارها في هذه الرواية نذكر: التاريخ، العصبية، العقل، الخرافة، الدولة، العمران، الغزو، مكر السياسة ومكائدها، الحب...إلخ. هكذا يضعنا الروائي في عمق الفكر الخلدوني من خلال ماجريات الأحداث والوقائع بدون إصرار على استنساخ تلك الأحداث، أو تكرار فج للنموذج المرغوب فيه...

يستدعي كمال الرياحي ابن خلدون

ان كان ابن خلدون قد وقف على تصدع وأفول الدولة الإسلامية الكبرى في عهد هولاكو، فإنه يقف في هذا الزمن على أهم اللحظات حرجا في التاريخ السياسي العربي الحديث

بصفته شاهدا في الوقت الحاضر على زمن آخر. زمن هيمنت فيه قيم الاستهلاك المادي بشكل جنوني. إذ غدا عالم الجنس قضية كبرى وتراجعت فيه قضايا التعليم والتربية والتثقيف إلى مراتب الدرك الأسفل. ومن يطلع على نماذج من السينما والمجلات والكتب وأدوية المختبرات الطبية وبرامج التلفزيون، يلاحظ أن عالم الجنس أصبح هو القضية الأولى، وأن رقم معاملات صناعة الجنس يضاهي مداخيل العديد من الصناعات.

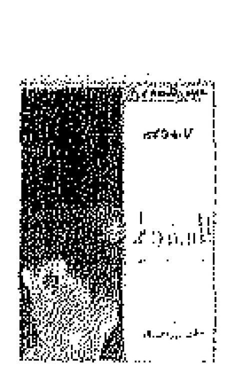
ففي هذا الزمن المفارق، غدت فيه «مؤخرة» شاكيرا(المغنية اللبنانية الأصل) أهم بكثير من«مقدمة» ابن خلدون الشهيرة(المقدمة إلى تأسيس علم الاجتماع، وفلسفة التاريخ، ومفهوم الجدل...) التي كانت منارة مضيئة في تاريخ الفكر العربي، والعالمي على حد سواء...

وعليه، فإننا لا نستغرب أن يتحول محور الاهتمام من الرأسمال الرمزي(الكتاب) إلى الرأسمال الجسدي العضوي(الجسد من المنظور الإيروتيكي)، تصبح معه «المؤخرة» مقدمة وأغلى رأسمال عضوي يُدر أرباحاً طائلة في عالم الإغراء والغواية والإثارة. وفي هذا السياق الإيروتيكي المحموم، أقدمت المغنية والممثلة الأمريكية جينفر لوبيز، صاحبة فن الإغراء الجسدي الذي يسيل لعاب لجان التحكيم الدولية، على تأمين مؤخرتها بخمسة ملايين دولار، أي بما يعادل ثلث مبالغ مكافحة المجاعة في أفريقيا...

في ظل هذه الأوضاع الغريبة والمثيرة للكثير من التساؤلات تطفو على سطح الرواية شخصية القناص المجهول، وهو يعمل مشرطه الحاد على كل مؤخرة ناتئة...انتقاما لعجزه عن مسايرة ما هو قائم، أو تعويضا عن رغبات مكبوتة يتم تصريفها بهذا الأسلوب الدموي المقيت... إنه صورة لشهريار «ألف ليلة وليلة» الذي يقتل كل ليلة عذراء، بعد أن يغتصبها بدافع الانتقام الذي تحول مع مر الزمن إلى مرض قاتل لا شفاء منه...

وإذا كانت الغرابة في الرواية عنصراً أساسياً، فإن هناك عنصراً آخر يجدر بنا التذكير به في هذا المقام، ألا وهو عنصر الاستطراد. فكل من يقرأ الرواية سيلاحظ أن ثمة حالا من التشعب في التأليف والنظم، ينتقل خلالها الروائي من موضوع إلى آخر، ومن خبر إلى خبر في تشعب هائل، حتى ليقول قائل: إن الموضوع لدى كمال الرياحي ليس إلا ذريعة فنية للمزيد من التمادي في لعبة الاستطراد الفني، وهذا العنصر من أهم عناصر الكتابة السردية لدى القدماء(الجاحظ والمسعودي وغيرهما). ويبدو أن لجوء الرياحي إلى عنصر الاستطراد كان سببه غير المباشر خشية ملل وسآمة القارئ، واعتباره عنصر توليد أساسي للمعاني والدلالات في أوضاع وحالات متناقضة ومفارقة لها أكثر من تأويل.

أما أجلى صورة لهذا الاستطراد في هذه الرواية، فيمكن معاينته في الجزء الموسوم بعنوان: «لماذا لا يكون الجاني امرأة؟»...حيث يبني الرياحي موضوعه، في هذا الجزء المخصوص، على أسلوب التحقيق كما هو متعارف عليه في الروايات البوليسية، ما دام الأمر يتعلق بمجرم مجهول يرتكب جريمته، والتي تقيد دائما ضد مجهول...



وإن كانت الأغلبية الساحقة تؤكد أن المجرم المجهول هو شخصية ذكورية، فإن هناك من يقول العكس. ذلك أن واحدة من المعتدى عليهن أكدت أنها سمعت صوتاً أنثويا يصيح قبل أن يخترق المشرط سروالها الجينز ويذبح مؤخرتها. إلا أن شاهدة/ ضحية أخرى قالت إن حجم الجاني كان صغيرا مما يرجح أنه شاب ضعيف البنية أو فتاة..ويستطرد الرياحي في سياق هذا الموضوع إلى ردود فعل المجتمع المدني حول ما يروج من شأن هذا المجرم المجهول...فيدخل على الخط قراءة من منظور علم النفس لشخصية الجاني قدمتها الآنسة مريم

غشام (أستاذة علم النفس) والتي مفادها أن الجاني مريض نفسياً، ويمارس سادية الرجال على النساء.

هذه المقاربة كان لها أكثر من صدى، حيث سينبري الأستاذ بيرم الرايحي من نفس القسم للرد عليها في مقال مطول، وفي المجلة نفسها. مؤكدا الاحتمال الأرجح أن يكون الجاني امرأة؛ موضحاً أن المرأة في حالات اليأس تصبح أكثر عدوانية من الرجال وتتجه عدوانيتها أساساً نحو بنات جنسها، مفندا في المقال ذاته ما زعمته الأستاذة من أن السادية صفة ذكورية فقط كما تريد أن توهم القارئ بذلك.

إلا أن اللافت للنظر في سياق هذا الجدل المحموم، هو أن النقاش سيحيد عن مجراه الأصلي، لينتقل إلى مجرد ردود فعل مغلولة إلى صراعات ذاتية، أهدافها تصفية حسابات شخصية بين المتحاورين. أثناءها يولجنا الكاتب في سياق مواضيع تفرعت عن النقاش السابق، ودائما وفق أسلوب الاستطراد، ليصل بنا الروائي - في النهاية - إلى أن الجاني متعدد الصفات، شخصيته زئبقية متحولة لا تستقر على حال...وأن من الشخصيات الروائية تنطبق عليهم بعض من مواصفات القناص المجهول، وهنا يدخلنا الرياحي في متاهة البحث عن الجاني المفترض الذي لم يكشف أمره بعد، حيث غدا طيفا دمويا يحط بكلكله الرهيب على عاتق كل من تمتلك مؤخرة ناتئة، تستثير عدوانية الجاني، وتدفعه ساديته إلى إعمال مشرطه اللعين...

من هنا نقول إن نهاية الرواية لم تشبع فضول القارئ النهم للتعرف على شخصية الجاني، بل هي نهاية حلزونية دائرية، وأصبحت عبارة عن متاهة مفتوحة على آفاق حدثية جديدة. وإن كان الروائي قد افتتح روايته بعنوان مجلة: «الحقيقة»/ العدد ٢٠٠٦، فإن النهاية جاءت على الشكل التالي: «الحقائق» (العدد الأول/ سلسلة جديدة)..مما يوحي أن استمرار الجريمة مرهون باستمرارية أسبابها، فعوض البحث عن حقيقة واحدة/ جان أوحد، أفضى بنا التحقيق إلى تعدد الحقيقة الواحدة لتصبح عنوان المجلة الجديدة («الحقائق»)، وهو ما يوحي بخرق بنية الرواية البوليسية التي عادة ما تبتدئ بالجريمة وتنتهي بالتعرف على الجاني، لتكمل دائرة الأحداث وتنتهي...

وهذا ما يحفزنا على القول إن استعارة تقنية المتاهة السردية لا توجد إلا من أجل تضليلنا، ذلك أن المتاهة واللغز أو سير السرد هو الصورة المقلوبة التي تعكس السرد ابتداء من نهايته(«الحقائق») ، إذ تتبلور فكرة الإنتظار اللامتناهي، يكون السرد خلالها في طريق المتاهة بصورة معكوسة من أجل العثور على مخرج/ نهاية، ما دمنا نرجع القهقرى بدل التقدم إلى الأمام.

٢ - حواء المطرودة من الجنة، حواء المضطهدة في الأرض

من حماقات هذا القناص المجهول أن يتحسس مشرطه الحاد، فيشعلها حربا لا هوادة فيها على المؤخرات...من هنا كان لا بد من تسجيل الحدث المفارق بذبذبات السخرية التي لا تعدم حوافز الهزء حيال مواقف المجتمع السياسي والمدني...

وكما هو معلوم أن العنف الموجه ضد النساء يتغذى من مجتمع تسيطر عليه قيم الانتهازية والأنانية والاستهلاك. مجتمع لا يؤمن بمنظومة قيم الحب والوفاء والاحترام للآخر، حيث تظل المرأة تلك المدنس، قرينة الشيطان، المنذورة للسلوكات الإباحية الماجنة في أقصى حدودها..فحال المرأة العربية بالذات يكشف عن كثير من التناقضات التي ما زالت تعيشها؛ فهي مضطهدة مغبونة ومقهورة، في محيط نظام اجتماعي يؤبد هيمنة النزعة الذكورية، وهو ما تتصوره الرواية بكثير من العمق، بدءا من الخطيئة الأولى لحواء وآدم...

نهاية الرواية لم تشبع فضول القارئ النهم للتعرف على شخصية الجاني، بل هي نهاية حلزونية دائرية

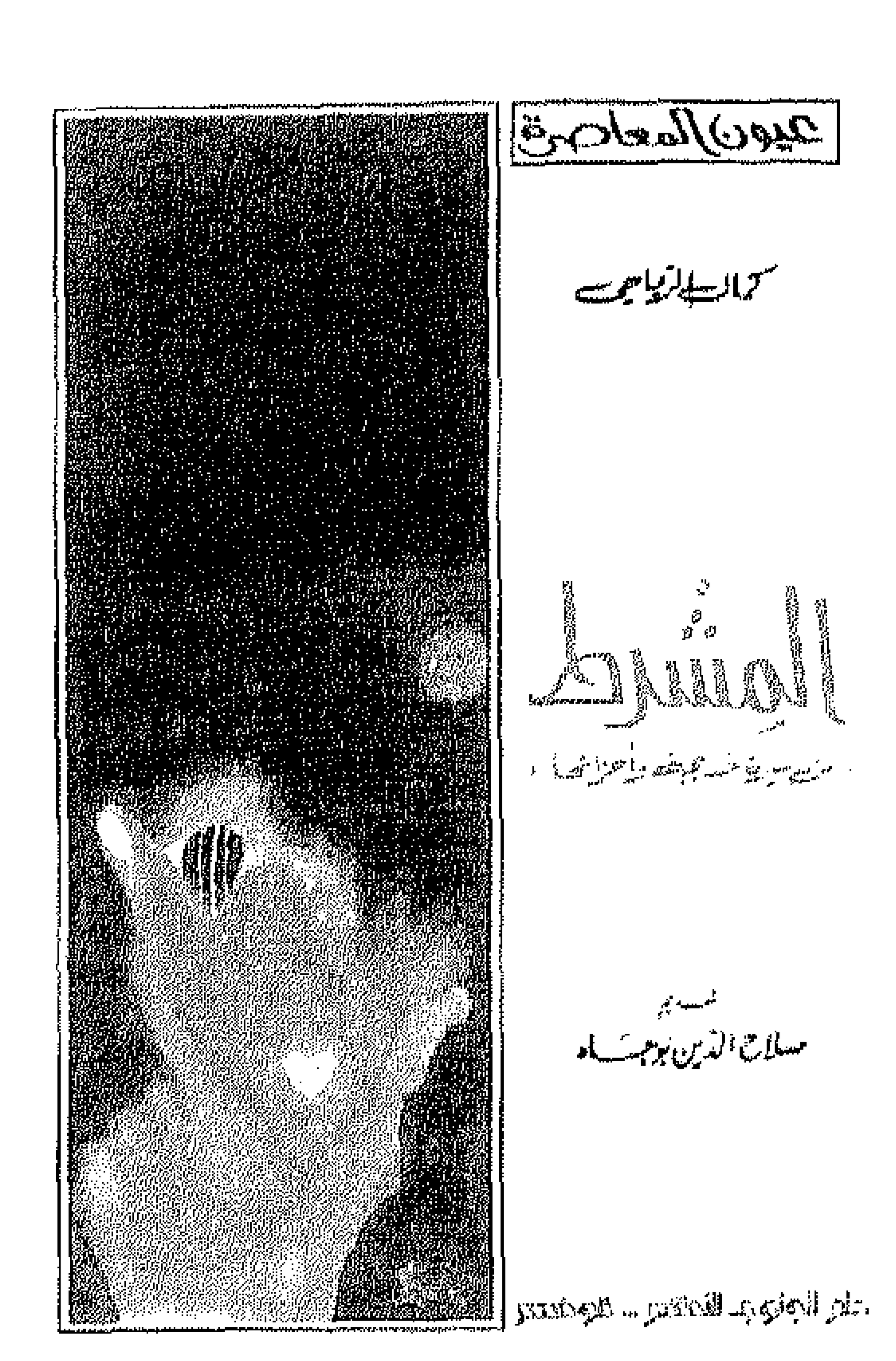
فقد أضحى العنف التراجيدي الممارس على المرأة كجسد وكينونة أحد المشاهد المألوفة والاعتيادية في الوعي الجمعي العربي، تكريسا لطبقية جنسية مروعة تنظر للمرأة باعتبارها الخطيئة والرذيلة أو الجنس والمتعة. هكذا تحولت حواء المطرودة من الجنة إلى حواء المضطهدة في الأرض.

لقد كانت حواء، وما تزال حاملة لمأساتها الصارخة الرهيبة، كل من كان حولها كان شاهدا على خطيئتها الكبرى وهي تلتقط التفاحة، «حتى الغصن المورق الذي غطى عورتك كان شاهداً، كنت واثقة من نفسك، تقفين في شهوانية، ساقك اليمنى إلى الأمام واليسرى تختبئ في خجل من فعلة يدك اليسرى»(٨).

وما تزال حواء تطاردها لعنات شريرة تؤدي بها حد الموت المفجع. فهذه الأم الأبية، ترفض خرافات زوجها الذي يعتقد أن الثعبان الملعون «بلا شك ولي صالح»، وأن الشجرة العظيمة صاحبة كرامات، وأن سقوط الثعبان في كنف الدار يستدعي منهم مغادرته.... وحين تستشعر الأم ظلم هذا الوضع المفارق للواقع الذي لا تستسيغه؛ فإنها تثور عليه، لتندفع إلى مكان الثعبان، وهي تنهال عليه بالرفش الأسود على رأسه لترديه قتيلا، فيحدث ما لم يكن في الحسبان، تسقط شجرة الخروب على البيت... وينهار بيت الطين على من بداخله، وتموت الأم موتاً تراجيديا، لكأنما اللعنة تطارد الأم/حواء حتى وهي في موضع دفاع عن النفس...

وما تزال المرأة، كذلك، خاضعة للعقاب في أقصى حدوده، وحد الموت على مواقف ووضعيات لا دخل لها فيها. وهذا ما يذكرنا بأحداث «مطاردة الساحرات» في القرون الوسطى بأوروبا...فأثناء أيام الرحالة الأولى بتلك الأمة الغريبة الأطوار، يكتشف الرحالة أن كل النساء بها حوامل. وسيعلم من أحد الخدم أن المرأة لا تخرج من بيتها إلا متى حبلت وإلا نعت زوجها - قدحيا - بـ«البحر»(أي اللوطي). وإذا طال اختفاء الزوجة في البيت أكثر من ثلاثة أشهر فإن رجلا من القرية يدخل عليها فيحبلها ويصلب الزوج للمخاخ والجوارح الأخرى، أما المرأة العاقر أو التي اجتازت سن الخصوبة فمصيرها النار المنصوبة ببطحاء القرية...

وما تزال حواء منذورة لممارسات نفسية



سادية معقدة، وسلوكات اضطهادية قهرية عادة ما تنتهي بها نهايات تراجيدية، على غرار غادة الكاميليا. وهذا هو نموذج عاهرة الروتند(سعاد) التي تقضي يوميات العهر بمرارة، تنز حنقا وغيظا وانقباضا. فبالنسبة إليها :«التعرف على رجل غريب مغامرة شيقة لأنها محفوفة بالمفاجآت، يمكن أن يكون ملاكاً ويمكن أن يكون شيطاناً، يمكن أن يكون فحلا ويمكن ان يكون عنيناً، يمكن أن يكون أو أن لا يكون...» (٩)، الأمر الذي يعرض حياتها دائما للخطر المحدق. فقليلون جداً من يحترمون المرأة العاهرة لا لشيء إلا لأنها كذلك.

وما تزال حواء هدفاً لإشباعات جنسية شاذة. ذلك ما تنقله لنا سعاد كذلك، والتي تعرفت على مخنث أراها العجب العجاب، وجعلها تنهض على إيقاع حلم كابوسي مفزع جدا :«لم يمض وقت طويل لأدخل في كابوس مفزع... رأيت ذلك الكلب البشع الذي استقبلنا في الباب يتقدم من سرير، يقف أمامي يتساقط ريقه على السجاد، كان الرجل المخنث يقف بعيدا يبتسم ابتسامته القبيحة. بدأ الكلب يقترب مني وريقه ما زال يتساقط، قفز إلى فراشي وراح يمزق البجاما التي ألبسها، ثم انبطح على وشل حركتي. كنت أريد الصراخ دون جدوى. كان لساني مقيداً، راح الكلب الضخم يهزني هزا عنيفا وقد كنت أشعر بشيء ساخن كالمنجل يخترقني... لم اعد أعي شيئاً، كنت دخلت في عتمة ثقيلة لم اتركها إلا صباحا. حمدت الله أن الأمر كان مجرد كابوس...» (١٠).

وأما النهاية فكانت تراجيدية بكل المقاييس. فقد حملت قصاصات إحدى الجرائد أن فتاة تعرضت إلى اعتداء وحشي بالعاصمة، بعد أن اعتدى عليها شخص مجهول بآلة حادة، تسبب لها في نزيف أودى بحياتها، وما زالت التحقيقات جارية للكشف عن الجاني... يومها شعر النيقرو أن القدر يحرمه للمرة الألف من السعادة. كان الخبر جرحا آخر يسرق ما تبقى من وجهه المسروق...

وما تزال حواء حقل تجارب لإفراغ شتى ضغوطات الإكراهات الاجتماعية والاقتصادية وتداعياتها النفسية والمعيشية، وميولات حيوانية بهيمية تؤطرها ثقافة مجتمع تقليدي في طور الانتقال، مجتمع بعيد عن الإيمان بالآخر وبالاختلاف والانتماء إلى قيم العصر، وبالتالي الإحساس بكينونة المرأة وأهليتها المستوفاة لجميع شروط الوجود البشري الكريم والحر..

وتظل «المشرط» متفردة بامتياز، فهي رواية المفارقات والغرابة والعجب. فكل الشخصيات الواقعية(إبن خلدون) أو الخرافية(المخاخ، النسناس...) أو المتخيلة(شورّب وبولحية والنيقرو، وسيدة الروتند وغيرهم) تنصهر في بوتقة النص لتسم الرواية في الأخير بميسم مغاير وغير مألوف في السرد العربي الحديث. نحن، إذاً، بإزاء شخصيات تنوء بما يحمّلها منتج النص من معان ودلالات لا شك أن لها أكثر من علاقة ما يجري، وعلى أكثر من صعيد، حيث يعاين فيه الكاتب العالم الخارجي من خلال منطق مجازي مما يحفظ لهذه الرؤية الفنية زخمها وتعدد دلالاتها... ما دامت الدلالة المبتغاة. ضمنياً. من هذا النص هي تحويل المتعين إلى رمز، والواقعي إلى منتوج مجاوز للواقعي في صورته البسيطة...

ومهما قلنا في هذا الموضوع، فإن الشخصيات التي يستثمرها الروائي أو يخلقها، إنما هي نماذج بشرية من واقع ومحيط خالقها، صور فيها النبل والسمو والتضحية، كما صور فيها النذالة والشر والخيانة، تجلي تناقضات المشكلات البشرية منذ أن وجد الإنسان.

ولأن رواية المشرط أخذت على عاتقها مسؤولية التنقيب عن المواقع الأكثر سريّة في حياتنا الخاصة، فقد آثرت أن تكون مفتونة بتجربة الأقاصي في التعبير. وبعبارة وجيزة: رواية ارتضت أن تركب المسالك الوعرة، وأن تجلي على السطح المواضيع الأكثر حساسية في وطننا العربي، غير آبهة بتداعيات هذه المغامرة الفنية المحفوفة بمخاطر التأويل الفاعل أو المنفعل تجاه ما ورد في الرواية برمتها.

وعليه، فقد قرر كمال الرياحي أن يجهر ويصدع بالمسكوت عنه بدون تردد، وأن لا يماري في كثير من الأحيان. ففي عمق هذه المناطق الوعرة من تضاريس الكتابة الروائية تكمن اللذة المؤلمة والموجعة، و«نشوة الكلام في اللامعنى» على حد تعبير هولدرين. ومع ذلك، فما أكثر المجاهل والخفايا التي تظل بمنأى عن الرصد والمتابعة من قبل المبدع العربي لأسباب أو لأخرى، ليظل هذا المسكوت عنه من المواضيع المؤجلة إلى أجل غير مسمى...

* كاتب وأكاديمي من المغرب

مراجع :

١- Franz Kafka : A La Métamorphose - et autre récitsS. Editions Gallimard, ١٩٩٦, p: ٩٧.

٢- Tzvetan Todorov : A Introduction à la littérature fantastiqueS . Edition du Seul; Paris, ١٩٧٠, p -p : ٥٣ - ٦٣.

٣ - كمال الرياحي : «المشرط (من سيرة خديجة وأحزانها)»، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٦، ص: ٢٥.

٤- المرجع نفسه، ص: ٣٤.

٥- صلاح الدين بوجاه : «من يصدق هذا الهراء؟ !» ، من مقدمة رواية : «المشرط (من سيرة خديجة وأحزانها)»، المرجع نفسه، ص: ١٣.

٦- المرجع نفسه، ص٢٦.

٧- المرجع نفسه، ص٣٤.

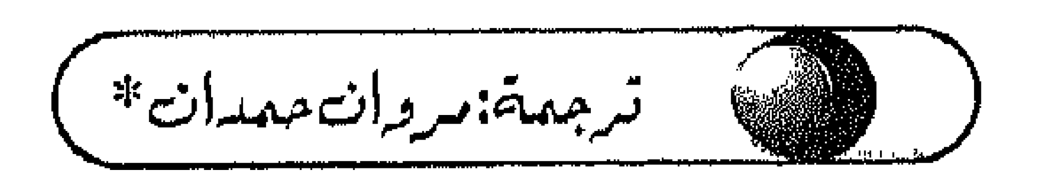
٨- المرجع نفسه، ص٦٣.

٩- المرجع نفسه، ص١٥٧.

١٠- المرجع نفسه ، ص١٥٩.

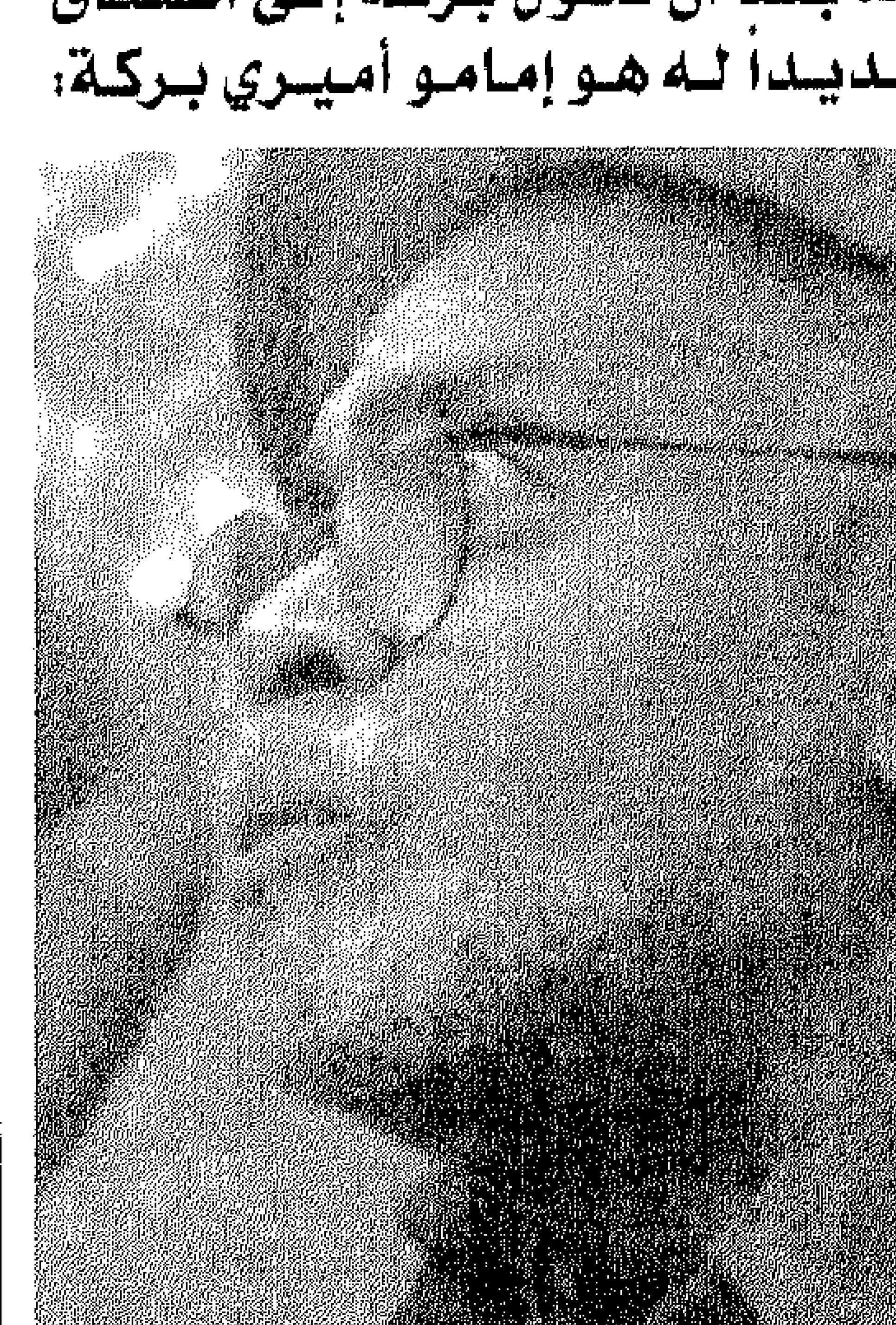
تكمن قوة أعماله في أصالتها وفي البحث عن جماليات جديدة

أميري بركة .. الشعر موسيقى، ولا شيء سوى موسيقى



أميري بركة هو كاتب مسرحي أمريكي وشاعر وروائي، استكشف تجربة وغضب الأمريكيين الأفريقيين. وقد كانت كتابات بركة سلاحه ضدّ التمييز العنصري ولاحقاً للدعوة إلى الاشتراكية العلمية. بعد أن تحوّل بركة إلى اعتناق الدين الإسلامي، اتخذ اسماً جديداً له هو إمامو أميري بركة:

«أنا روح في العالم:
في عالم روحي
الضوء المندفع من النهار
أرض أبي المسلوبة».
(من «اختراع الهزل»)



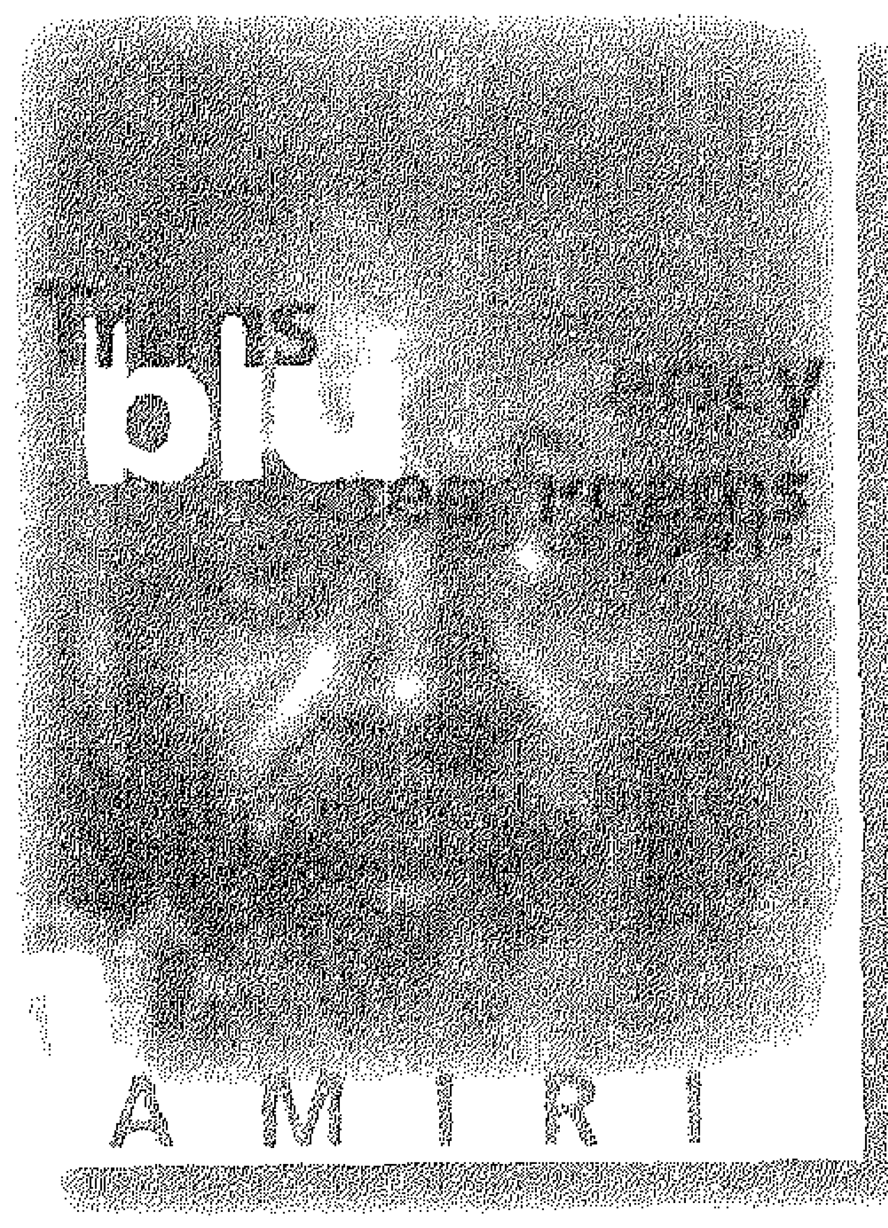
ولد بركة في نيووارك، بنيوجيرسي، وكان اسمه ليروي جونز. وكان أبوه يعمل ساعي بريد ومشغلاً للمصعد. درس في جامعات روتجرز وكولومبيا وهاوارد، وتركها دون الحصول على درجة أكاديمية، ودرس في الكلية الجديدة للبحث الاجتماعي. حقوله الرئيسية للدراسة كانت الفلسفة والدين. خدم بركة ثلاث سنوات أيضاً في القوة الجوية الأمريكية كمدفعي. وواصل دراساته في الأدب المقارن في جامعة كولومبيا. درّس في عدد من الجامعات، من ضمنها جامعة نيويورك الحكومية في بافالو.

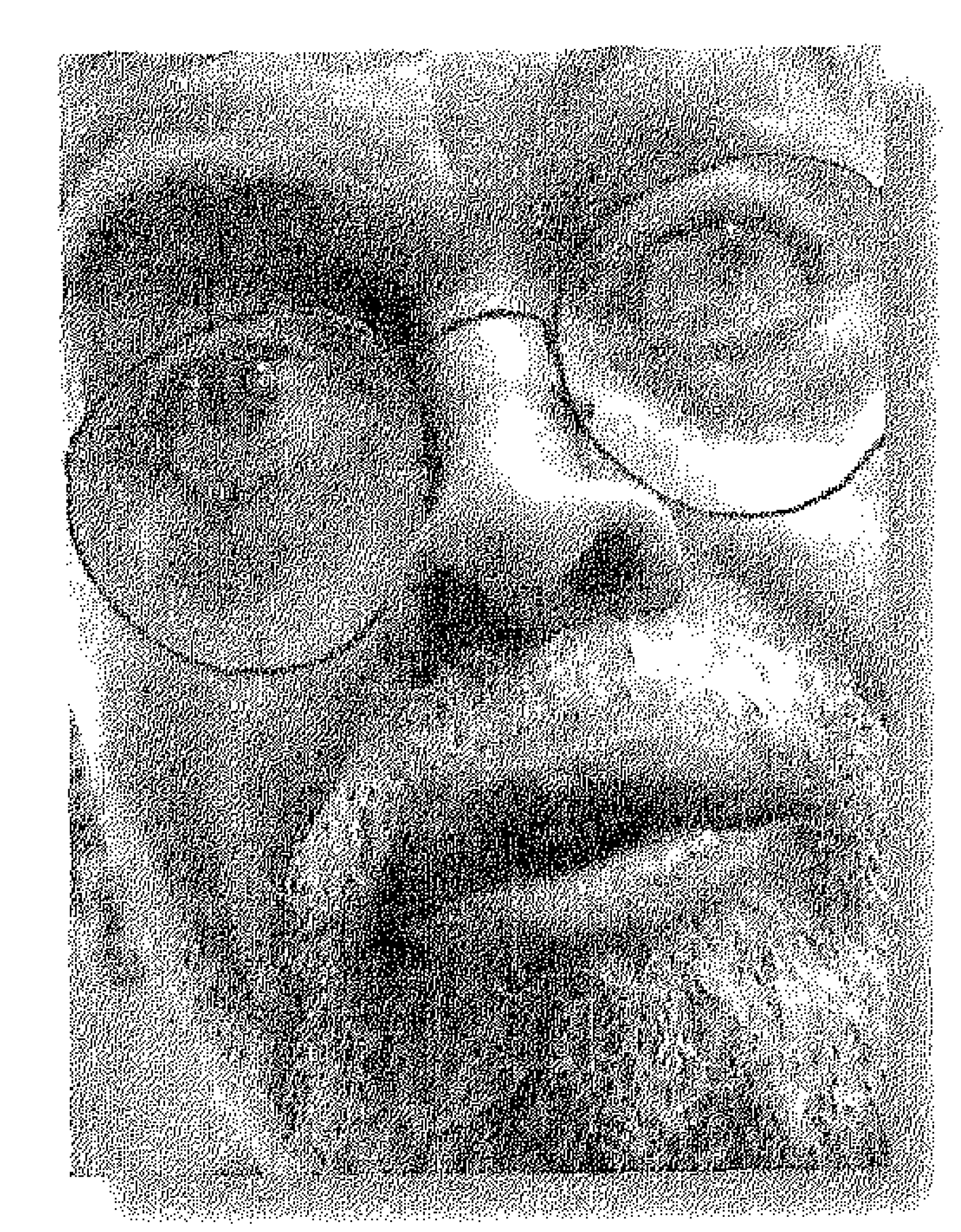
في عام ١٩٥٦ بدأ بركة مهنته ككاتب وناشط ومدافع عن الثقافة والسلطة السياسية لدى السود. وفي عام ١٩٥٨ أسّس دار نشر «توتم». وفي هارلم أسّس مسرح الفنون السوداء، الذي قدّم قراءات شعرية وحفلات موسيقية، وانتج عدداً من المسرحيّات. تم حلّ هذا المسرح في عام ١٩٦٦، فأنشأ بركة في نيووارك «بيت الروح»، وهو مسرح لمجتمع السود (ويُعرف كذلك بمركز هكالو الاجتماعي). في عام ١٩٦٨ أسّس بركة «منظمة تنمية مجتمع السود والدفاع عنه». وكان هو أيضاً أمين عام التجمع الوطني السياسي للسود، ورئيس كونجرس الشعب الأفريقي.

أول عمل صدر لبركة كان مسرحيّة «من الصعب العثور على فتاة جيدة» (١٩٥٨). وفي عام ١٩٦١ صدر له «مقدّمة إلى إشعار بالانتحار من عشرين مجلداً»، وهو كتاب شعري يحوي قصائد شخصية ومحلية. وقد نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة سريّة تضمّنت أيضاً أعمالاً لكل من آلن غينسبيرغ وجاك كيرواك. تبع ذلك عدّة مجموعات أخرى، من بينها «المحاضر الميت» (١٩٦٤)، «فن أسود» (١٩٦٦) و«سحر أسود» (١٩٦٩). أما مجموعاته التالية فتضمّنت «إنه زمن الأمّة» (١٩٧٠)، «وصول الروح» (١٩٧٢)، «حقائق صعبة» (١٩٧٧)، «آم تراك» (١٩٧٩)، و«أفكار من أجلك» (١٩٨٤).

في عام ١٩٦٤ تم انتاج أربع من مسرحيات بركة: «المعمودية»، «المرحاض»، «العبد» و«الهولندي»، التي حصلت على جائزة برودواي لأفضل مسرحيّة أمريكية (١٩٦٣ - ١٩٦٤). وقد تم تحويلها إلى فيلم في عام ١٩٦٦،







وكان من إخراج أنتوني هارفي، وبطولة شيرلي نايت وآل فريمان جونيور. بهذه المسرحية والمسرحيات اللاحقة لها، أصبح بركة الكاتب الرائد لمسرح السود. تستخدم مسرحية «الهولندي» تقنية أنتونين آرتو «مسرح الوحشية»، جاعلة الجمهور يواجه ويختبر الإجحاف خلال عنف العمل الدرامي. لقد صوّر بركة مواجهة بين امرأة بيضاء سادية، اسمها لولا، وطالب كلية أسود ساذج، اسمه كلاي. وتتم هذه المواجهة بينهما في سيارة أنفاق. إنّ موقع المسرحية تحت الأرض هو أسطوري أو مرتبط باللاشعور، مثل العنوان، الذي يحيل ربما إلى مصير الهولندي الطائر، المحكوم عليه بأن يظل مبحراً إلى الأبد - ولذا فإن مشاهد مماثلة يتم تمثيلها مراراً وتكراراً عبر التاريخ. تقول لولا موجهة حديثها إلى كلاي: «أيّ حقّ لديك في أن تلبس بذلة ذات ثلاثة أزرار، وربطة عنق مخطّطة؟ جدّك كان عبداً، هو لم يذهب إلى هارفارد». يمثّل كلاي شخصاً متكيّفاً، يحاول أن يعيش وينجو في مجتمع يسيطر عليه البيض، وهو يختار أن لا يقتل معذّبه، فقط لكي تقوم هي بطعنه حتى الموت. في نهاية المسرحيّة، تقوم لولا بتواصل آخر بالعين مع شاب أسود بريء آخر. «كانت مسرحية الهولندي أيضاً، في جزء منها، مسؤولة عن نمو جنس من الأدب الأسود يُعرف بحركة الفنون السوداء، إذ أن الكُتّاب السود الأصغر سناً، ومن بينهم دون إل. لي وإد بولينز وسونيا سانشيز ومارفن إكس ولاري نيل، سرعان ما أنتجوا سيلاً من الأعمال التي تمركزت حول ثيمات تتعلق بالسود، حيث سعت هذه الأعمال إلى ترسيخ الصلاحية الفنية للتعابير الثقافية الأفريقية الأمريكية، والتي كانت معادية للبيض بشكل مفتوح في أغلب الأحيان.... مع مسرحية الهولندي، فتح بركة الأبواب للكتّاب الأمريكيين السود للتعامل مع تشكيلة واسعة من المواضيع الاجتماعية والعرقية والسياسية». (من أحداث تاريخ القرن العشرين: الفنون والثقافة، المجلد الثّاني، تحرير: فرانك إن. ماغيل، ١٩٩٨)

من بين مسرحيّات بركة الأخرى هناك مسرحية «حشد أسود» (١٩٦٦)، التي تستند إلى قصة النبي يعقوب في الرواية الإسلامية، ومسرحية «موت مالكولم إكس» (١٩٦٩)، ومسرحية «التاريخ المتحرك» (١٩٧٧)، التي تنتهي بتحوّل المضطهِدين البيض إلى زملاء عمل ماركسيين. أما مسرحية «ماذا كانت علاقة الحارس الوحيد بوسائل الإنتاج؟» (١٩٧٨) فقد قدّمت حقبة سوريالية تستخدم شخصيات من الثقافة الشعبية، حيث يقوم مستثمر وقاتل رأسمالي (الرجل المقنّع) بإثارة ثورة عمال عنيفة.

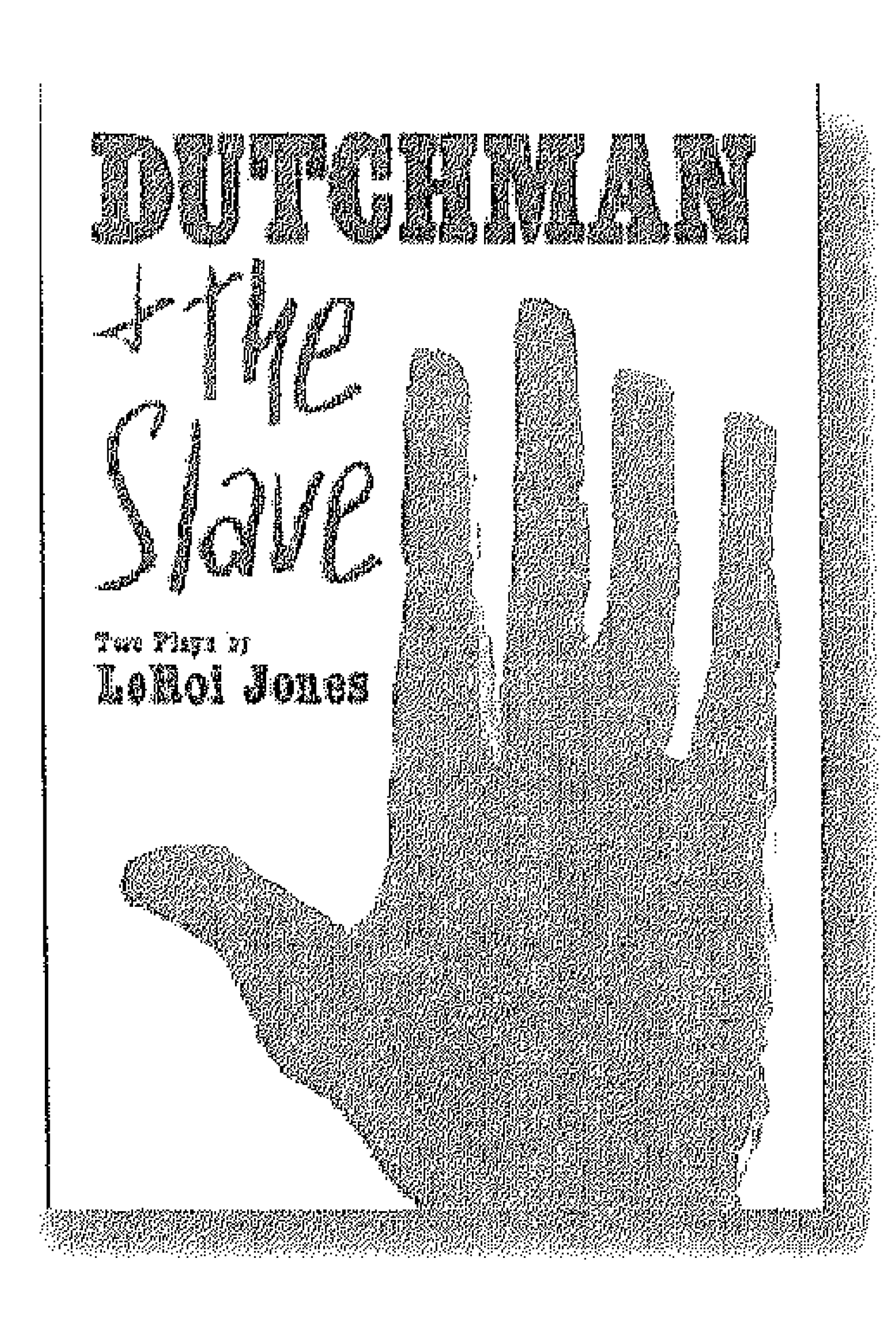
في عام ١٩٦٧ ساعد بركة على تنظيم مؤتمر «القوة الوطنية السوداء»، وفي العام التالي تخلى عن اسمه الأصلي المرتبط بالعبودية

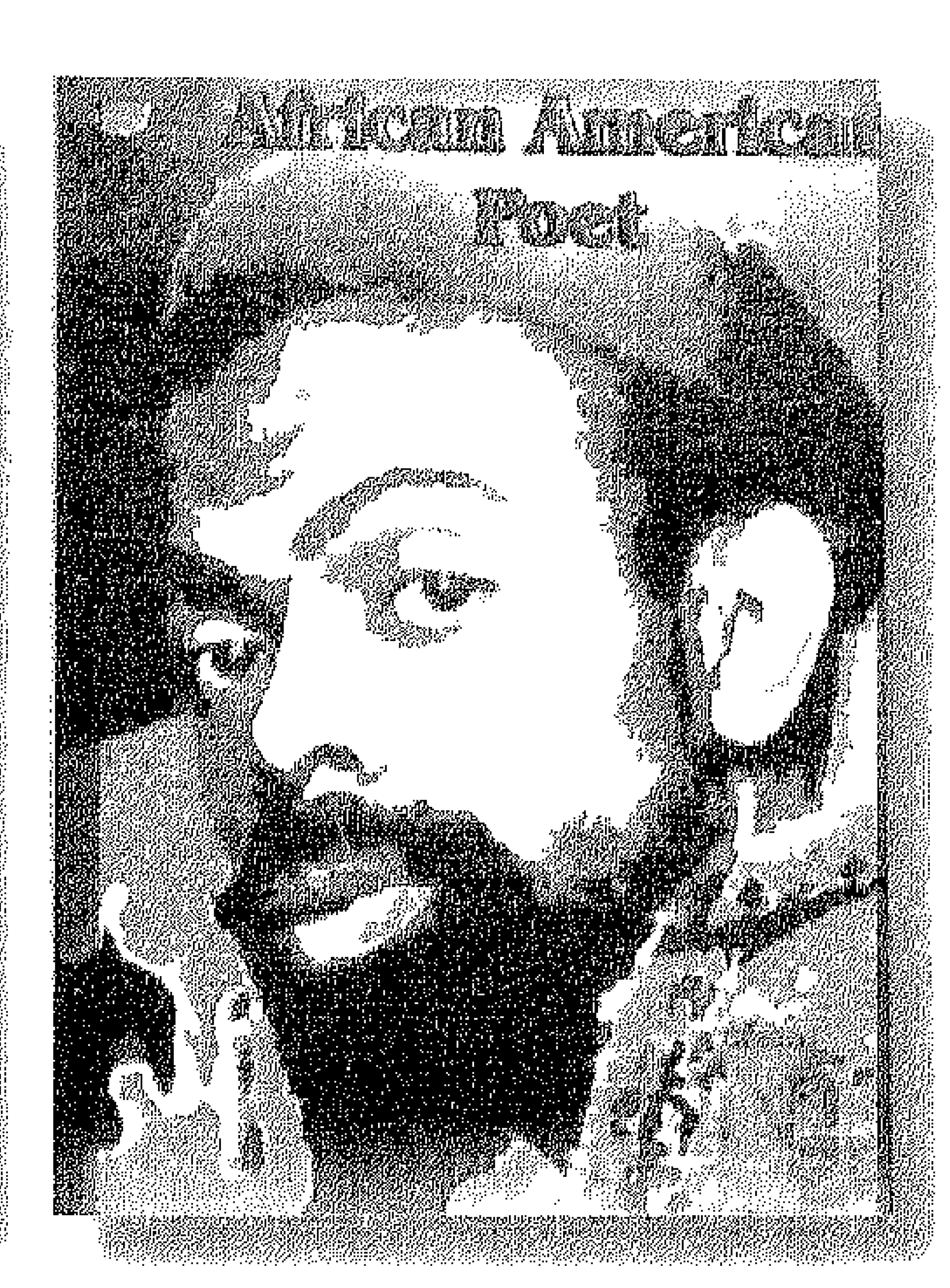
في عام ١٩٦٥ ظهر بركة كروائي لأول مرة برواية «نظام جحيم دانتي». وقد كانت مستندة بشكل طليق إلى مواضيع جحيم دانتي. وقد كتبها بركة بنفس أسلوبه المائج في مقالاته وقصائده من حقبة الستّينيات، فكان لها تأثير قصيدة نثرية.

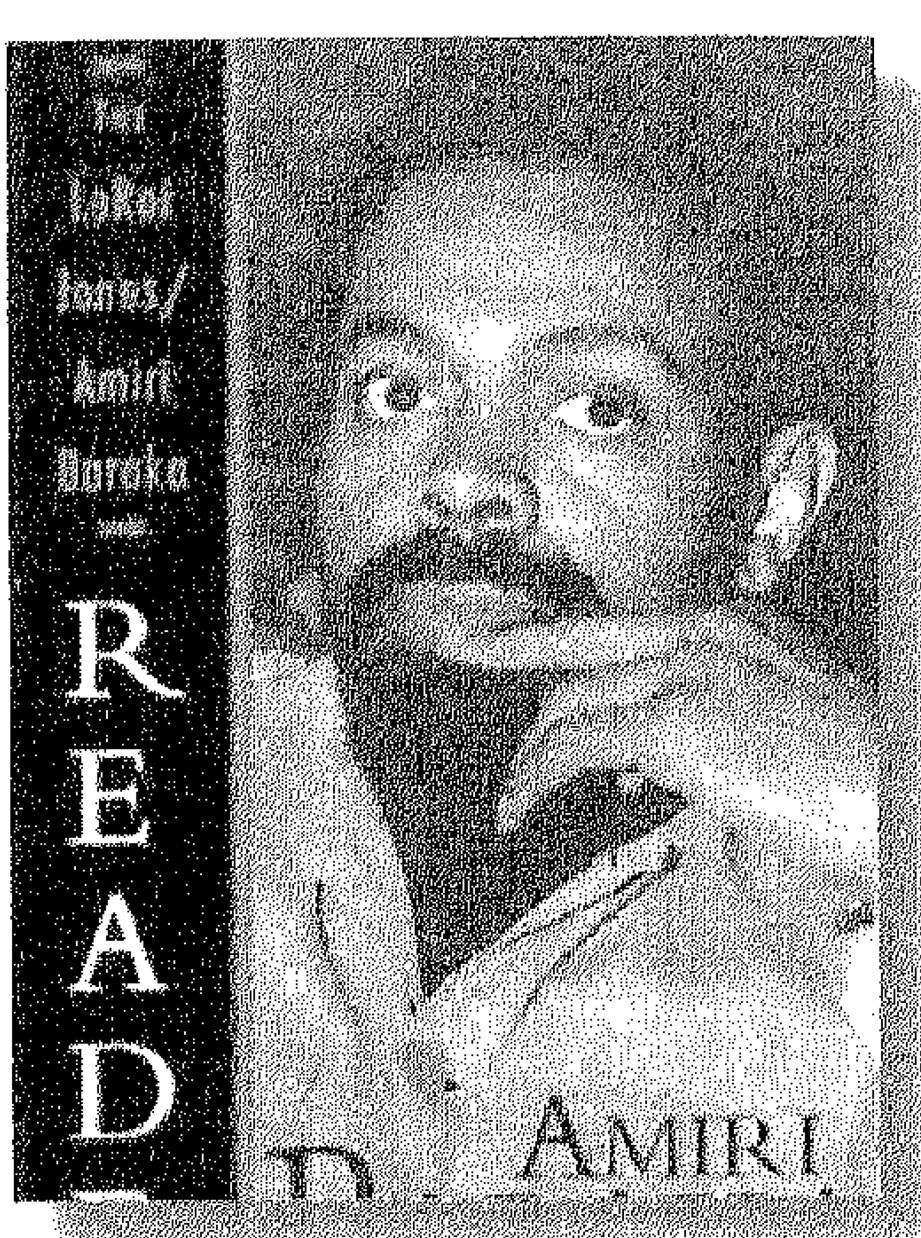
في عام ١٩٦٥ طلّق بركة هيتي كوهين، زوجته اليهودية التي تزوّجها في معبد بوذي في نيويورك في عام ١٩٥٨. وكانا يقومان في أواخر الخمسينيات بتحرير مجلة «يوغن» التي كانت تنشر الشعر - وكانت هيتي تقوم بأعمال المونتاج على طاولة المطبخ. ولاحقاً تخصّصت بكتب الأطفال التي تتعامل مع مواضيع الأمريكيين الأصليين والسود. وقد صوّرت حياتها مع «ليروي جونز» في كتاب مذكراتها «هكذا أصبحتُ هيتي جونز» (١٩٩٠). في عام ١٩٦٦ تزوّج بركة من امرأة سوداء هي سيلفيا روبنسن (وقد اتخذت لاحقاً اسم آمينة بركة)؛ كان لديهما خمسة أطفال. في عام ١٩٦٧ ساعد بركة على تنظيم مؤتمر «القوة الوطنية السوداء»، وفي العام التالي تخلى عن اسمه الأصلي المرتبط بالعبودية، جونز، واتخذ هوية أفريقية جديدة، إمامو (الذي يعني الزعيم الروحي في اللغة السواحيلية) أميري بركة. ومع تحوله إلى الماركسية، تخلى بركة عن لقب إمامو من اسمه، لأن له دلائل «قومية بورجوازية».



أصبحت أعمال بركة خلال ستّينيات القرن العشرين أكثر راديكالية، وارتبطت







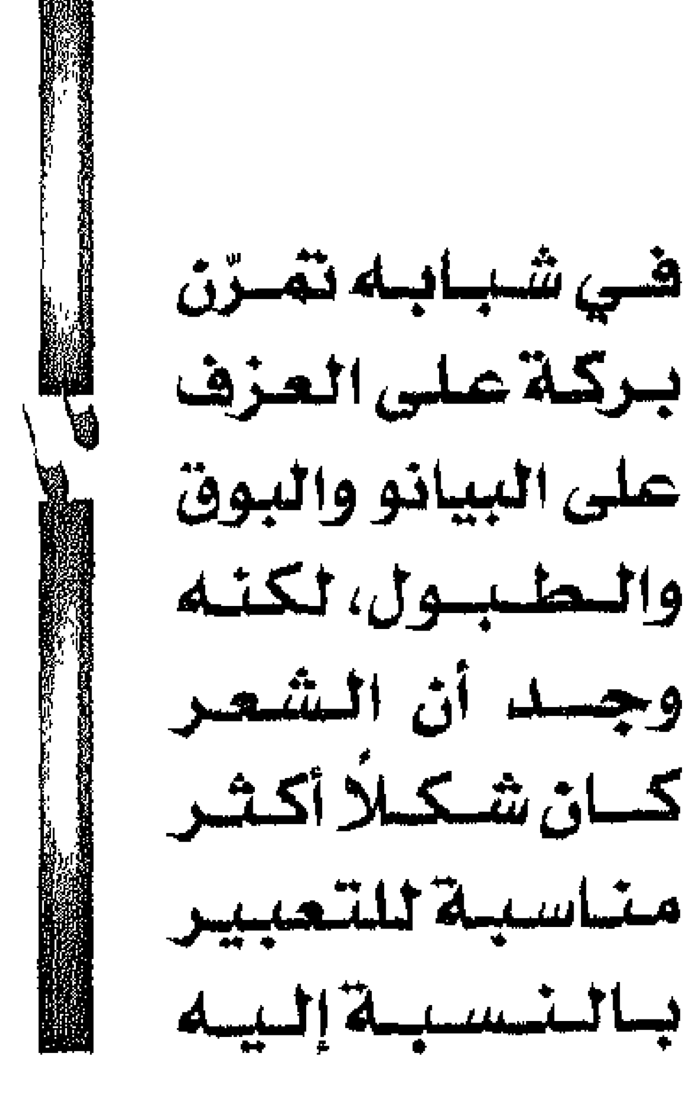
بقضايا الهوية العرقية والوطنية. لقد أعلن في إحدى المرات: «علينا أن نُزيل الرجل الأبيض قبل أن نتمكن من أن ننفخ أنفاساً حرة على هذا الكوكب». في قصائده الأولى تعامل بركة مع مواضيع مثل الموت والانتحار وكراهية الذات، لكن رؤيته اتخذت منعطفاً جديداً وصار يركّز على الفصل بين الأجناس، والنشاط السياسي. بعد عام ١٩٧٤ تعرضت ايديولوجيته السياسية للتغيير. تخلى عن القومية السوداء واعتنق الماركسية اللينينية، مؤيداً قيام الثورة بإسقاط النظام الرأسمالي، سواء كان نظاماً أبيض أو أسود. وبوصفه معارضاً من الطبقة الوسطى، انتقد بركة جيمس بالدوين وأمثاله بوصفهم منافقين ويجارون التيار السائد. إن شعر بركة الماركسي اللينيني، مثل «حقائق صعبة» (١٩٧٦)، منحوت بشكل جيد ويتضمّن بعضاً من أفضل أعماله المكتوبة.



كان بركة مدرساً في الكلية الحديثة للبحث الاجتماعي، بنيويورك (١٩٦١-١٩٦٤)، وأستاذاً زائراً في كليّة سان فرانسيسكو الحكومية (١٩٦٦- ١٩٦٧)، وفي جامعة ييل، في نيو هافن (١٩٧٧-١٩٧٨)، وفي جامعة جورج واشنطن (١٩٧٨- ١٩٧٩). كما كان أستاذاً مساعداً (١٩٨٠- ١٩٨٢)، وأستاذاً مشاركاً (١٩٨٣- ١٩٨٤)، ومنذ عام ١٩٨٥ أستاذاً للدراسات الأفريقية في جامعة نيويورك الحكومية، في ستوني بروك. تقاعد بركة من عمله في عام ٢٠٠٠، لكنّه استمرّ بقراءة قصائده في جلسات لموسيقى الجاز - التي لم ينقطع عنها طيلة أربعين عاماً. في عام ٢٠٠١ زار بركة فينلندا حيث قرأ قصائده في أمسية لموسيقى الجاز مع هاميبت بلوبيت (ساكسفون)، ويلبير موريس (باس)، وريجي نيكلوسن (طبول). أول مجموعة شعرية مسجلة له، «بلاك دادا نيهيليزموس» كانت في عام ١٩٦٤، وقام بتسجيلها في «نيويورك آرت كوارتيت». قصائده الغنائية كانت مثيرة في الروح الحقيقية للحركة الدادائية، التي نشأت أصلاً في فرنسا في أواخر عام ١٩١٠.

في ثمانينيات القرن العشرين كتب بركة نصّ اثنين من أعمال الأوبرا هما: «مال» (١٩٨٢، مع جي. غرونتز)، و«عالم بدائي» (١٩٨٤، مع دي. موراي). تُظهر قصائده اهتماماً بالموسيقى، وقد كتب بركة العديد من الكتب أيضاً حول الموسيقى مثل: «موسيقى سوداء» في عام ١٩٦٨، و«الموسيقى: أفكار حول الجاز والبلوز» في عام ١٩٨٧.

في قصّته القصيرة «الصارخون»، من مجموعته القصصية «حكايات» (١٩٦٧)، تعامل بركة مع القوة التحريضية للموسيقى السوداء وتأثيرها على جمهور السود. يقول: «الشعر موسيقى، ولا شيء سوى موسيقى. كلمات ذات تشديد موسيقي». في شبابه تمرّن بركة على العزف على البيانو والبوق والطبول، لكنه وجد أن الشعر كان شكلاً أكثر مناسبة للتعبير بالنسبة إليه. تظهر في جميع أرجاء بيته علامات من الموسيقى والثقافة الأفريقية: صور تجمع بينه وبين عازف الساكسفون جون كولتران، البيانو الذي تم شراؤه عندما أمضت المغنية نينا سيمون بضعة شهور مع العائلة، منحوتة أفريقية، أثاث، ومنسوجات.



في شبابه تمرّن بركة على العزف على البيانو والبوق والطبول، لكنه وجد أن الشعر كان شكلاً أكثر مناسبة للتعبير بالنسبة إليه

واصل بركة الكتابة في تسعينيات القرن الماضي، بينما كان أيضاً يقوم بالتدريس في ستوني بروك. وقام بتحرير العديد من كتب المختارات الأدبية التي تتعلق بالكتابة الأمريكية الأفريقية. وحظي بشرف زمالات عديدة ومنح وجوائز. ولم تصبح صراحته السياسية أكثر اعتدالاً، وهذا ما يمكن رؤيته عموماً في كتابه «جنرال هاغز سكيزاغ» (١٩٩٢).

في عام ٢٠٠٢، تم اعتبار قصيدة بركة «شخص ما فجّر أمريكا»، التي كتبها في ذكرى تفجيرات الحادي عشر من أيلول عام ٢٠٠١ في الولايات المتحدة، قصيدة معادية للساميّة. يقول بركة في القصيدة:

«من كان يعرف أن مركز التجارة العالمي سيتم تفجيره؟

من أخبر أربعة آلاف عامل إسرائيلي في البرجين التوأمين

أن يظلوا في بيوتهم في ذلك اليوم؟ لماذا ظل شارون غائباً؟».

وقد ادّعى بركة بأنّه تمت إساءة تفسير القصيدة. وقد قام مشرّعو ولاية نيو جيرسي بالتصويت في تموز من عام ٢٠٠٣ لسحب منصب شاعر الولاية من بركة.

لقد بقيت معظم كتابات بركة غير منشورة، أو تمت طباعتها في كراريس صغيرة. إنّ قوّة أعماله تكمن في أصالتها وفي المحاولة للانتقال من خلفية ثقافية غربية إلى جماليات سوداء جديدة، تتدفّق من حركات ثقافية بديلة في أفريقيا وأمريكا.

والكتابة بالنسبة لبركة، يمكن تطويرها وشحذها وجعلها كتابة تفيض بالإحساس من خلال التمرين الدائم. يقول في إحدى الحوارات التي أجريت معه: «التمرين. التمرين. التمرين. أعتقد أن ذلك هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن تفعله. مثلما قالت جدتي: التمرين يصنع الكمال. لكي تعمل أيّ شيء عليك أن تتمرن. عليك أن تقوم بذلك. وإذا لم تقم به، فإنك لن تفعل شيئاً. لا يمكنك أن تكون كاتباً داخل رأسك فقط، تماماً مثلما لا يمكنك أن تعزف على البيانو داخل رأسك. أنا أسوأ عازف على البيانو أعرفه في رأسي. يمكنني أن أعزف على البيانو قليلاً في رأسي، ولكن عندما أصل إلى البيانو الحقيقي يصبح الأمر أصعب. عليك أن تبذل جهداً».

ويوجه بركة كلامه إلى الكتّاب الشباب قائلاً: «بعد ذلك أعتقد، أيها الكُتّاب الشباب، يجب أن تدخلوا في صلب الموضوع عندما تبدأون بالتدرج في عملكم. في بادئ الأمر عندما تبدأون العمل، يكون كلّ شيء عظيماً. كلّ شيء يكون ثميناً ويجب أن تحتضنوه: هذا عملي، هذه قصيدة كتبتها في عام كذا وكذا. ذلك طبيعي، لكن يجب عليكم العمل من خلال ذلك وتجاوزه. لا أقول أنه يجب عليكم الدخول في صلب الموضوع عندما تعتقدون أنه يمكنكم التضحية بشيء من عملكم، بل عندما يمكنكم التدرج به».

ويضيف بركة: «هل تعلمون أن أسوأ شيء تفعلونه هو كتابة قصيدة الـ (أنت). لا أحد يمكنه أن يقلّدك مثل نفسك. يمكنني أن أكتب مائة قصيدة من التي أكتبها، لكنها ستكون من قصائد الـ (أنت). إنها قصائد تستخدم الأشياء التي تعرف أنت بأنها تمثّلك. عندما تصبح متمرساً في الكتابة يكون لديك مهارات معينة بحيث يمكنك أن تبني قصيدة، لكن النقطة هنا هي أنّها ستكون قصيدة بلا جوهر. لن يكون فيها حركة، لن تكون فيها حياة أو أي نبض، لأنك تستطيع تقليد نفسك».

الكتابة بالنسبة لبركة، يمكن تطويرها وشحذها وجعلها كتابة تفيض بالإحساس من خلال التمرين الدائم.

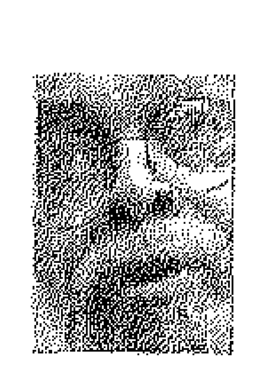
ويقول بركة: «إنّ النقطة الأساسية لتطوير المهارة هي لجعل الكلمات تحلّق مع الإيقاع. تُحسّ بالإيقاع قبل أن تعرف ما تتحدّث عنه... تثق بالإيقاع وتحرص على ألا يكون هناك الكثير مما هو جامد وأخرس في عقلك دائماً. هذه هي الحقيقة، لأنك قد تريد الكتابة عن صناديق الماكدونالد، أنا لا أعرف. لهذا يقول ماو - وهذا مهم جداً - عندما ننظر إلى عملك يمكننا أن نعرف ما تحبّ وما تكره، ما تحتفي به وما تهمله، ويمكننا أن نعرف أيضاً أي عمل تقوم به وأي دراسة تقوم بها. يمكننا أن نعرف ما أنت مشغول به، يمكننا أن نعرف من خلال كتابتك ما تعرف وما لا تعرف».

أما الشاعر الغنائي بالنسبة لبركة فهو «الشخصية الخفية العظيمة في زماننا. يمكنهم أن يكتبوا عن الـ (أنا) - أنا أشعر، أنا أريد، أنا أعمل، أنا - ويكونون فعلاً يخبئون العالم، لأن كلّ ما يتحدّثون عنه هو هذا الفراغ العظيم في قلبي الذي يجب أن يُملأ، بما لا أعرف، مخاريط آيس كريم، مشي في الشارع، شخص آخر. تعرف ما أعني، قد يكون أي شيء. تلك هي القصيدة الغنائية، قصيدة الـ (أنا) - أنا أريد، أنا أحتاج. لكن في الواقع، للبدء بالتحدّث عن هذه الأنا وما تكون وأين هي في العالم، وما موقعها من الأنوات الأخرى وكيف ترتبط بها، كل ذلك له علاقة بعالم حقيقي موجود بموضوعية ومستقل عنا. العالم موجود بشكل مستقل عنّا - هل يمكنك أن تتصور ذلك. العالم لا يعتمد عليك ليكون موجوداً، إنه موجود ومستقل عنك. ذلك صعب أحياناً، لأننا شخصيون جداً، وخصوصاً نحن الفنانين العظماء، نعتقد أن العالم بأكمله في رؤوسنا. وهو ليس كذلك. العالم مستقل عن إرادتك. هنالك اشياء ستحدث وأنت لا تريدها أن تحدث. كيف جئنا إلى هنا (إلى هذه الحياة)؟».

ويرى بركة أن «الغاية من كتابة الماضي - بعيداً عن كونها أيضاً المحافظة على كل شيء -، أن تكون قادراً على التدرّج في عملك - تعرف ما أعني - أن تكون قادراً على التمييز بين الزائف والحقيقي، وأن تتجاوز تقليدك لنفسك، تلك أمور مهمة».

وحول دور المثقّف، ودور الفنان في التحول الاجتماعي، يقول بركة: «نحن من يحتاج إلى معرفة ذلك. ذلك ما يدور حوله بينان (بينان فورم هو واحد من كتابات ماوتسي تونغ). السؤال الأول الذي يسأله: لمن يكتب المرء؟ من هو الذي تكتب له؟ لماذا أنت مهتمّ بالكتابة؟ هل لأنها تدغدغ شخصيتك القاهرة؟ من أجل ماذا هي الكتابة؟ تلك نقطة جيدة. فكّر فيها أحياناً. عندما تبدأ بعزل «لمن تكتب» فإنك أيضاً تعرف «ما هي الكتابة». كيف أوضّح ما حدث لنا في هذا العالم؟ لذا، عندما يأتي إلي الناس ويقولون: بركة، أنت سياسي دائماً، أقول لهم لماذا تريدونني أن أكون مختلفاً. تريدونني أن أكون مختلفاً عن بالدوين، تريدونني أن أكون مختلفاً عن لورين هانزبيري، تريدونني أن أكون مختلفاً عن لانجستون هيوز، أو دوبوا؟ من يجب أن أبتعد عنه؟ إن تراثنا سياسي بشكل كثيف».

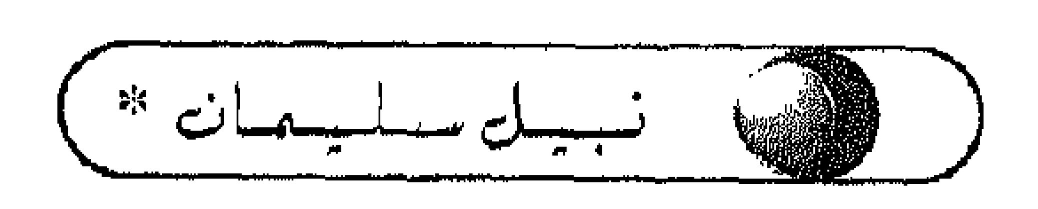
(مصادر الترجمة: موقع كتب ومؤلفون، موقع بلاك كونيجيان)



* كاتب ومترجم أردني

(marwan_hamdanv@yahoo.com)

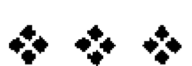
مشهديات نجيب محفوظ بين السرد والحوار



نبيل سليمان *

إذا كانت المشهدية أساً مكيناً في العرض المسرحي والفيلم السينمائي والفيلم أو المسلسل التلفزيوني، فهي كذلك في الرواية. والأمر كذلك أيضاً في النص المسرحي وفي السيناريو السينمائي والتلفزيوني. غير أن قوام الرواية هو الكلمة المكتوبة، وهذا يخصّص مشهديتها التي تفيد في الآن نفسه مما يخصّص المشهدية المسرحية والسينمائية. وقد اجتمع كل ذلك في تجربة نجيب محفوظ الروائية.





وهنا ينبغي أن يشدد المرء على ما كان لنجيب محفوظ من تجربة في كتابة السيناريو السينمائي وعلى ما كان له أيضاً، وبدرجة أدنى، من تجربة في كتابة النص المسرحي، وإن كان ذلك قد جاء بعدما كتب محفوظ رواياته الأولى مستلهماً التاريخ المصري، والقصة القصيرة، ورواياته الواقعية الأولى، بدءاً بـ (القاهرة الجديدة) عام ١٩٤٥، فـ (زقاق المدق) و(خان الخليلي) و(بداية ونهاية)... وصولاً إلى الثلاثية (قصر الشوق بين القصرين السكرية) التي كان قد أنجزها عام ١٩٥٢، لكن نشرها تأخر حتى ١٩٥٦، ١٩٥٧، وبالتالي فنجيب محفوظ كان قد خبر كتابة المشهدية البصرية حين تابع كتابته الروائية والقصصية والمسرحية على قلة الأخيرة بعد الثلاثية.

تتعلق المشهدية الروائية بهندسة المشهد سردياً من عناصر الفضاء والشخصية والحدث، وبالحوار الذي قد يكون أيضاً حواراً داخلياً (في دخيلة الشخصية). وإذا كان جماع ذلك يقوم باللغة، ففي هندسة المشهد ينادي السرد الوصف الذي يجعل اللغة لغة واصفة. وقد يلجأ الكاتب إلى الملخص باللغة الواصفة أيضاً بينما ينشط تهجين اللغة في الحوار. والأمر يمضي إذن إلى تعدد اللغات الروائية. ويمكّن لما سماه باختين بالتجاور الحواري أن يتحقق باللغات الخالصة واللغات المهجنة بحسب ما يتسنّى في كل رواية.

❖ ❖ ❖

على ضوء ما تقدم يأتي هذا النظر في مشهديات نجيب محفوظ، ابتداءً برواية (القاهرة الجديدة) التي كتبها نجيب محفوظ بين عامي ١٩٣٧ و١٩٣٨، أي قبل صدورها بسبع سنوات، مما يدلّل على وعي الكاتب المبكر بما للمشهدية في بناء الرواية.

تبدأ (القاهرة الجديدة) على هذا النحو: «مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً، ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السماء أو عائد إليها بعد طواف، يغمر رؤوس الأشجار والأرض المخضرّة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة امتصت برودة يناير لظاها، وبثّ

في حناياها وداعة ورحمة».

في هذا الشطر من هندسة هذا المشهد يتحدد الفضاء بالقبة الجامعية وجدران الأبنية والطريق والحدائق، كما يتحدد الزمن بعصر شتائي. ولأن المشهد يقوم باللغة، يأتي ما يعادل المؤثرات السمعية أو البصرية في المشهد المسرحي أو السينمائي بالصور المتشعرنة، كالتردد بين انبثاق قرص الشمس من القبة الجامعية والعودة إليها، أو كبث أشعة الشمس للوداعة والرحمة في حنايا البرودة.

هذه اللغة الواصفة والمتشعرنة شحنت المشهد بشحنتها التي تترك للقراءة أن تتلقاها بحسبانها. فهندسة المشهد الروائي ليست رسوماً أو أرقاماً أو بيانات عارية أو جافة أو محايدة، بل هي مشعّة، سواء تشعرنت أم لا. ولأنها كذلك نرى ناقداً مثل سامي سويدان يقرأ في المشهد الافتتاحي لرواية (القاهرة الجديدة) دلالة جنسية، إعلاناً عن الدلالة الروائية الكبرى لما يسميه بالفحولة الأنثوية.

تكتمل هندسة المشهد الافتتاحي بالحوار الذي يلي المقتطف السابق بين مأمون رضوان وعلي طه ومحجوب عبد الدايم وأحمد بدير. ومدار الحوار هو الأنثى في الجامعة، حيث ينتقد مأمون انشغال الطلاب بالطالبات، وتتلوى الرغبة الجنسية المكبوتة لمحجوب. وعلى نحو آخر تأتي هندسة المشهد في الرواية، فيكون الاكتفاء مرة بوصف عام للشخصيات «.. الوجوه الصبيحة، والنحور المتألقة، والظهور العارية، والصور الناهدة..» أو بوصف شخصية بعينها، مثل عزّوز «شخص غريب المنظر، ضخم الجسم في غير تناسق، مكرش، كأنه مادة حيوانية لم تسوّ بعد، يمشي منفرج الساقين كأنه داء» ومثل أحمد الذي يُدعى بكوكب الشرق: «شاب كالقمر ممشوق القوام، بديع الحسن، ناعم البشرة، فاتن العينين، أخّاذ الملامح، لامع الشعر، يخطر كالغزال نافثاً سحر الأنوثة والذكورة معاً». وإثر هذه الهندسة المختلفة للمشهد، يأتي اكتماله بالحوار الذي سيظل كثير منه، كما قال عبد المحسن طه بدر بصدد الحوار في رواية (زقاق المدق): «يتمتع بقدر كبير من الحيوية، والمرونة، ويلائم المستوى العقلي



والنفسي للشخصيات، ولكننا نلاحظ في الحوار والسرد معاً أن المؤلف ينفر من الأساليب الحديثة». وما يعنيه بدر هو ميل محفوظ في بداياته تلك إلى ما يسميه الأسلوب التقريري المباشر عن الأسلوب التصويري غير المباشر، على أن الناقد نفسه يلاحظ الصراع بين الأسلوبين في (زقاق المدق)، وهو ما يُلحظ أيضاً منذ (القاهرة الجديدة). ولا يفتأ يزداد حسماً لصالح (الأساليب الحديثة) منذ رواية (بداية ونهاية) التي صدرت عام ١٩٤٩، حيث يُلحظ اطّراد الاقتصاد في رسم المشهد وتعويض ذلك باطراد نهوض الحوار بمهمات شتى.

من ذلك مثلاً أن أسرة كامل علي قد اضطرت بعد وفاته إلى ترك شقتها في

هندسة المشهد الروائي ليست رسوماً أو أرقاماً أو بيانات عارية أو جافة أو محايدة، بل هي مشعّة، سواء تشعرنت أم لا

الطابق الثاني إلى الطابق الأرضي، مما ينجلي معناه وأسبابه في الحوار بين الأم وبين ابنها الذي يسأل عن تبديل الشقة، فنقرأ:

«فقالت الأم بصوت واضح:

. لأن إيجارها ١٥٠ قرشاً.

فقال الشاب متذمراً:

. فرق الإيجار أقل من خمسين قرشاً لا يتناسب مع الفرق بين الشقتين.

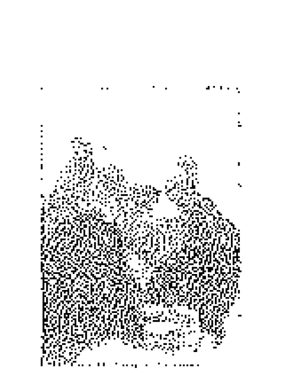
فسألته الأم ساخطة:

. هل تتعهد بدفع هذا الفرق التافه؟

. لماذا رضينا إذن أن تشتغل نفيسة خياطة.

. كي نأكل، كيلا تموتوا جوعاً».

إنه الانحدار بعد وفاة المعيل، لم يبدل الشقة فقط، بل اضطر نفيسة إلى أن تعمل. وها هي قد صارت (خياطة محترمة) تدخل بيت عروس لأول مرة، كي تخيط لها ثياب العرس، فيكون مشهد جديد تعود هندسته إلى سابق العهد: «وجدت نفيسة نفسها في حجرة متوسطة الحجم، قامت على جانبيها كنبتان كبيرتان وبضعة مقاعد، أما أرضها فقرشت ببساطة أسيوطي...». وإذ تدخل العروس على الخياطة التي ترتدي السواد حداداً على أبيها، وتبلغها ثناء الوسيطة التي وصلت بينهما، يأتي مونولوج نفيسة، أي: الحوار الداخلي، فنقرأ: «لعلها قالت إني خياطة ماهرة. هذا أحسن. أمدحٌ أم ذم، لا أدري، ترى هل قصت عليك نبأ أسرتنا؟ كان أبي كأبيك، وكنت سيدة مثلك، وطالما انتظرت العريس ولكنه لم يأت، ولن يأتي».



لكأن نفيسة هنا تخاطب العروس، وعبر ذلك يرتسم بؤسها وقنوطها. ولسوف تحمل تتمة هذا المشهد مثل الحمولة النفسية التي كانت للحوار الداخلي. فالخادمة تجيء بالأقمشة، ونفيسة تكتشف أن الأقمشة حريرية للثياب الداخلية للعروس، ونقرأ: «وقامت الفتاة ووقفت أمامها، وجعلت نفيسة تقيس الأقمشة عليها، امتلأ أنفها الغليظ برائحة الحرير الجديد، وشعرت لمسّه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب فيه اشتهاء وفيه ألم».

من المعلوم والمميز في تجربة نجيب

محفوظ الروائية أنها شهدت تحولاً بعد تحول ومغامرة بعد مغامرة في نزوع تجريبي لايستكين. ومن ذلك كان إسناد الرواية لعدد من الرواة، فكانت (ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦) و(ميرامار ١٩٦٧) رواية أصوات بحق، مثلما كانت رواية (أفراح القبة ١٩٨١)، وفي هذه سنتابع النظر في مشهديات نجيب محفوظ، ليس فقط لأنه لا مناص من الاختيار أمام إنجاز محفوظ الذي بلغ خمساً وثلاثين رواية، بل لأن نداء المسرح يترجع في (أفراح القبة) وهو النداء الذي شغل الكاتب من قبل، سواء فيما يمكن وصفه بالقصص التمثيلية (مجموعة: تحت المظلة ١٩٦٩) أم في المسرحيات القصيرة المعدودة التي كتبها، وفي (تحت المظلة) منها مسرحية (مشروع للمناقشة) حيث يتحاور في غرفة مخرجٌ ومؤلفٌ وممثل وممثلةٌ وناقدٌ حول العمل الذي سيقدمونه في الموسم المسرحي القادم. وقد بدأت رواية (أفراح القبة) بجلسة قراءة للنص المسرحي الذي تجري التدريبات عليه. وهنا علينا أن نتذكر قول نجيب محفوظ: «إن الشكل الأدبي المناسب لأزمة العصر هو المسرح، باعتبار أن المسرح هو الشكل الفني الذي يرتكز أساساً على الجدل والحوار وصراع الأفكار».

قلت إن رواية (أفراح القبة) رواية أصوات. وقد كان الصوت الأول فيها لطارق رمضان الذي يفتتحها بهندسة المشهد الروائي قائلاً: «سبتمبر، مطلع الخريف، شهر التأهب والتدريب. صوت سالم العجرودي المخرج يتدفق. يتدفق في حجرة المدير المغلقة النوافذ المسدلة الستائر. لا صوت يتطفل عليه إلا أزيز خفيف يندّ عن جهاز التكييف. صوته يمرق في إطار صمتنا اليقظ قاذفاً بالصور والكلمات. نبراته ترق وتخشوشن، تتلون بشتى الأصباغ، محاكية أصوات الرجال النساء. قبل ترديد أي حوار يرمق صاحب الدور أو صاحبته بنظرة تنبيه ثم يسترسل. وتنبثق الصور من واقع ثقيل صلب يجتاحنا بصراحة مرعبة، يجتاحنا بتدفق مخيف».

يحدد الراوي طارق رمضان الزمن بما ينادي الطبيعة أيضاً، على النحو الذي رأينا في (القاهرة الجديدة)، وبين الروايتين ست وثلاثون سنة وما ينوف على عشرين رواية. ويحدد طارق رمضان الفضاء (حجرة المدير) ويؤثثه (المكيف الستائر النوافذ) والحدث (صوت المخرج تدريب صاحب الدور أو صاحبته) والشخصيات (المدير المخرج الممثلون والممثلات ومنهم الراوي) والحالة النفسية حيث تتشعرن اللغة. وفي متابعة المشهد الافتتاحي يخصّ طارق رمضان المدير سرحان الهلالي بالوصف متابعاً تأثيث الحجرة. فهذا الذي يجلس على رأس المائدة المستطيلة المكللة بالقطيفة الخضراء «يجلس كحارس صارم، يتابع التلاوة بوجه جامد هادئ قابضاً على سيجار الدينو بشفتين ممتلئتين». ثم يخصّ طارق رمضان نفسه بما يرسم حالته النفسية أثناء البروفة. فالصور تتماوج أمام مخيلته مخضبة بالدماء والوحشية. وهو يروم أن يتنفس بكلمة يتبادلها مع أحد. لكن سحابة الدخان المنعقدة في الحجرة تزيد من غربته، فيغوص في الرعب، وأحياناً يلتصق بنظرة بلهاء بالمكتب الفخم أو بواحدة من الصور المعلقة...

بعد هذا الذي ينهض به السرد من المشهدية، مذكراً بما نهض به مما رأينا في (القاهرة الجديدة) وفي (بداية ونهاية)؛ بعد ذلك يأتي الحوار، فيصف طارق مؤلف المسرحية بأنه مجرم، ويلي الحوار بين المدير والمخرج الذي يقول:

« المسرحية مرعبة

. ماذا تعني؟

. ترى كيف يكون وقعها على الجمهور؟

إن رواية (أفراح القبة) رواية أصوات. وقد كان الصوت الأول فيها لطارق رمضان الذي يفتتحها بهندسة المشهد الروائي

. لقد وافقت عليها وأنا مطمئن.

. لكن جريمة الرعب جاوزت الحد.

وقال اسماعيل نجم الفرقة:

. دوري بشع!

فقال الهلالي:

. لا يوجد من هو أقسى من المثاليين. هم المسؤولون عن المذابح العالمية. دورك تراجيدي من الطبقة الأولى...

فقال سالم العجرودي:

. قتل الطفل سيفقده أي عطف..

. دعنا الآن من التفاصيل، ممكن حذف دور الطفل، لقد نجح عباس يونس في إقناعي أخيراً بقبول مسرحية له، وشعوري يلهمني بأنها ستكون من أقوى المسرحيات التي قدمناها في عمر مسرحنا الطويل...

فقال فؤاد شلبي الناقد:

. إني أشاركك شعورك ولكن يجب حذف دور الطفل.

فقال الهلالي:

. يسرني أن أسمع منك ذلك يا فؤاد، إنها مسرحية متقنة وصادقة ومثيرة..

فقلت بحدة:

. ما هي بمسرحية. إنها اعتراف، هي الحقيقة، نحن أشخاصها الحقيقيون.

قال الهلالي بازدراء:

. ليكن، أتحسب أن ذلك فاتني؟.. لقد رأيتك كما رأيت نفسي، ولكن من أين للجمهور أن يعرف ذلك؟

. ستتسرب الأخبار بطريقة أو بأخرى..

. ليكن، الضرر الأكبر سيحيق بالمؤلف نفسه، بالنسبة لنا سنضمن مزيداً من النجاح، أليس كذلك يا فؤاد؟

. أعتقد ذلك».

تتوشى هذه اللغة المقتصدة بالغموض، بقدر ما ترمي بالإشارة إلى جريمة وإلى تواشج المسرحية وعنوانها هو عنوان الرواية (أفراح القبة) بالحياة. ولأن الحوار الداخلي شأن خاص في مشهدية (أفراح القبة) فسوف يعقب المشهد الافتتاحي في فقرة خاصة هذان السطران:

«من أدراك بهذه الأسرار!

. عفواً.. سنتزوج»

إنه مونولوج آخر لطارق يرمي بشية جديدة غامضة وماهدة، وسينجلي منْ بعد، وستتكرر مثلما ستتكرر المشهدية السابقة مع الرواة التالين للرواية: كرم يونس وحليمة الكبش وابنهما المؤلف عباس يونس، بينما يزداد اشتباك رواية (أفراح القبة) بمسرحية (أفراح القبة)!

يبلغ هذا التفاعل بين فني الرواية والمسرح أقصاه في رواية نجيب محفوظ (أمام العرش ١٩٨٣(، حيث تأتي الرواية في مشهدية واحدة، يتصدرها سرد خبر انعقاد المحكمة في قاعة العدل، وجلوس أوزوريس متوسطاً إيزيس وحورس، وبين أيديهم كاتب الآلهة تحوت.

للرواية عنوان فرعي هو (حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات). والحق أن الرواية حوار لا يكاد السرد يظهر إزاءه. فإثر ما سبق من البداية يدخل الملك مينا وتبدأ المحاكمة. وقد يأتي في إجابة المحاكَم على أسئلة المحكمة حوار له مع شخصية أو أكثر ممن عاصر. كما قد يتدخل من سبق أن حوكم في استجواب من تلوا. وهكذا يتواصل ظهور من حكموا مصر، ويتواصل حمل الحوار للحمولة التاريخية، وتتدافر الأسماء: من خوفو إلى جمال عبد الناصر وأنور السادات. وعبر ذلك يظهر وزراء وشخصيات أدنى كالفلاحة دميانة والحاج أحمد المنياوي وجماعة ثوار فترة الظلام الممتدة ما بين سقوط الدولة المصرية القديمة وقيام الدولة الوسطى. وقد جمعت خاتمة المسرحية في فقرتها رقم ٦٤ شعارات كل مفصل من المفاصل التاريخية لتكون بياناً لمستقبل مصر. ففي نهاية المحاكمة قلّب أوزوريس عينيه في (الخالدين) وقال:

« ها هي حياة مصر قد عرضت عليكم بكل أفراحها وأحزانها، مذ وحّدها مينا وحتى استردت استقلالها على يد السادات، فلعل لبعضكم رؤية يريد أن ينوه بها؟

وطلب الملك إخناتون الكلمة ثم قال:

. أدعو للاستمساك بعبادة الإله الواحد باعتباره المعنى والخلود والتحرر من أي عبودية أرضية.



وقال الملك مينا:

. والحرص على وحدة الأرض والشعب، فالنكسة لا تجيء إلا نتيجة لخلل يصيب هذه الوحدة.».

ويتوالى الخالدون: خوفو موصياً بالعمل، وأمحتب وزير الملك زوسر موصياً بالعلم، والحكيم بتاح حبت موصياً بالحكمة والأدب، وأبنوم الناطق باسم جماعة ثوار فترة الظلام موصياً بالإيمان بالشعب والثورة، والملك تحتمس الثالث موصياً بالقوة التي لا تتحقق إلا بالتحام مصر بجيرانها:

«وقال سعد زغلول:

. وأن يكون الحكم فيها من الشعب من أجل الشعب.

وقال جمال عبد الناصر:

. وأن تقوم العلاقات بين الناس على أساس العدالة الاجتماعية المطلقة.

وقال أنور السادات:

. وأن يكون هدفها الحضارة والسلام.

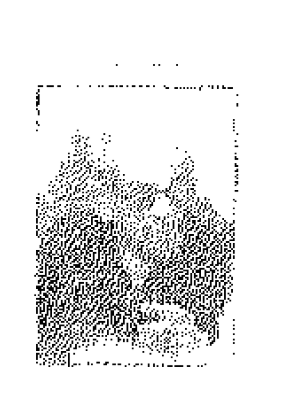
وهنا قالت إيزيس:

. ليضرعْ كل منكم إلى إلهه أن يهب أهل مصر الحكمة والقوة لتبقى على الزمان منارة للهدى والجمال.

فبسط الجميع أكفهم واستغرقوا في الدعاء».

باللعبة البسيطة: مشهد واحد، بالأحرى حوارية واحدة، استقطر نجيب محفوظ التاريخ المصري، وهو من بدأ حياته الروائية بالاشتغال على التاريخ، وليس بالرواية التاريخية، كما قال في مقابلته التلفزيونية مع فاروق شوشة إثر نيله جائزة نوبل، وبخلاف ما هو متداول من القول بكتابة محفوظ للرواية التاريخية. والبون كبير بين الرواية التاريخية كما كتبها جرجي زيدان أو معروف الأرناؤوط وبين الرواية التي تحفر في التاريخ، كخماسية عبد الرحمن منيف أو الزيني بركات لجمال الغيطاني أو العلامة لسالم بن حميش أو (الفهود) لسميحة خريس أو (غرناطة) لرضوى عاشور أو ثلاثية خيري الذهبي... وربما رباعية (مدارات الشرق) لكاتب هذه السطور.

أما نجيب محفوظ فقد ظل يستقطر التاريخ في الكثير من رواياته. وبلغ به الطموح أن غامر في كتابة تاريخ البشرية دينياً كما يشاء بعضهم في (أولاد حارتنا) وقد ظل ما عاشه منذ طفولته في مطلع القرن العشرين إلى ثمانينات هذا القرن، نبعاً ثراً لرواياته، وتقطّر ذلك في آخر رواياته (قشتمر) التي قدمت سبعين سنة من تاريخ مصر في القرن العشرين عبر اشتباك حيوات خمسة من الأصدقاء. وعبر ذلك، ورواية بعد رواية، وصولاً إلى (قشتمر) واصل نجيب محفوظ تقطير الكتابة الروائية، ومنها تقطير المشهدية، حيث اختزال العناصر والاقتصاد اللغوي ولفحتا الغموض والشاعرية، كما تبين نهاية رواية (قشتمر) في مشهد احتفال الأصدقاء الخمسة بمرور سبعين عاماً على صداقتهم في المقهى الذي شهد شبابهم وكهولتهم وشيخوختهم.



في هذا المشهد يرسل كلٌ من أصدقاء الراوي الأربعة فهو خامسهم قولته في الحياة، فنقرأ:

«قال صادق صفوان: أقول وأنا أستعيذ بالله من الحسد والحاسدين إن سبعين عاماً مرت فلم تند عن أحدنا هفوة تسيء إلى الوفاء من قريب ومن بعيد، ألا فليدمْ هذا الصفاء وليكن مثلا للعالمين.

وقال حمادة الحلواني: لو جمعنا الضحكات التي روينا بها قلوبنا المنهكة بكؤوس الأحداث لملأت بحيرة عذبة من المياه العذبة الصافية.

وقال طاهر عبيد: أحقاً نحن نحتفل بمرور سبعين عاماً على صداقتنا؟ لقد مرت على بلادنا سبعون عاماً أما

صداقتنا فلم يمر عليها سوى دقيقة واحدة.

وقال اسماعيل قدري: ينطوي التاريخ بما يحمل ويبقى الحب جديداً إلى الأبد».

ويختم الراوي: «وكدت أجنح إلى تذكر عازف الربابة القديم، ولكن صادق صفوان أيقظني من سباتي وهو يتلو بصوت واضح:

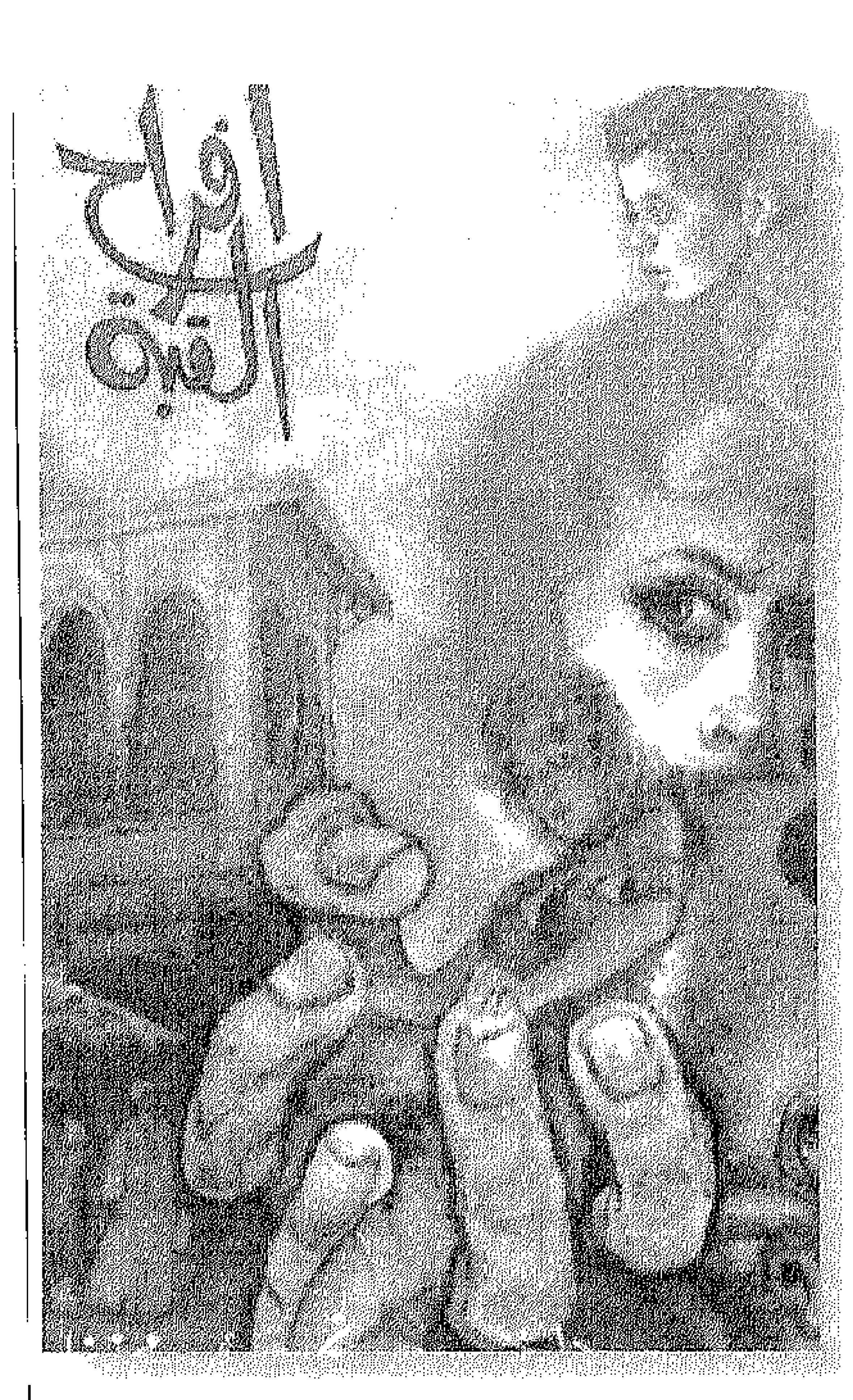
والضحى والليل إذا سجى...».

❖ ❖ ❖

لأن للقصة (القصيرة والطويلة) نصيباً كبيراً من إنتاج نجيب محفوظ (ثلاث عشرة مجموعة)، لابد من النظر في المشهدية هنا أيضاً.

لقد بلغت المشهدية ذروة جديدة من ذراها في قصة (تحت المظلة) التي عنونت لمحفوظ مجموعته الصادرة عام ١٩٦٩، وكانت كما ردد أحب قصصه إليه. بل إن المشهدية قد صارت الكرنفالية في هذه القصة التي قدمت في مشهد واحد عالماً من الرعب والقتل والجنس والمطاردة والرقص، تلاطم فيه بدو من الجنوب وخواجات من الشمال وجماعة احتمت بالمظلة وعمال بناء وجثث مشوهة ومطاردون للص ولص يخطب ثم يتعرى وشرطي لا يكترث ثم يطلق النار...

وفي مجموعة (حكايا بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١)(تتوارى القصة التقليدية، ليبني الكاتب النص من عدة مشاهد في حواريات تنادي الكتابة السينمائية أو التلفزيونية (السيناريو). لكن لنجيب محفوظ عدداً من القصص الطويلة التي أحسبها روايات قصيرة (نوفيلّا) تشتغل المشهدية فيها اشتغالها في روايات الكاتب. ومن هذه القصص قصة (التنظيم السري ١٩٨٤) التي حملت عنوانها مجموعة، وبلغت خمسين صفحة، مبتدئة بمشهد تنسيب الراوي إلى التنظيم السري، بعد ملخص يبدو فيه صديقه القديم كمن اتخذ من هامش الحياة وطناً. لكن الصديق الذي يستعاض عن اسمه بالحرف (أ) يدعو الراوي إلى المشهد الافتتاحي في محل



توت عنخ آمون، وحيث يطغى الحوار بينهما، ليتكلل بانتساب الراوي إلى جماعة سرية متطرفة.

من مشهد إلى مشهد ترسم القصة أم الرواية؟ تجربة الراوي في التنظيم. ففي (الأسرة) الأولى التي ترأسها (أ) تتوالى العقوبات على الراوي: في الاجتماع الأول يحرم عليه (أ) التدخين شهراً جزاءً على سؤاله عما إن كان يحسن أن يجتمع رؤساء الأسر بالرئيس الأعلى الذي صار هو وجهازه الأعلى الغامض أسطورة. وفي الاجتماع الثاني تحرم العقوبة على الراوي استخدام يده

بلغت المشهدية ذروة جديدة من ذراها في قصة (تحت المظلة) التي عنونت لمحفوظ مجموعته الصادرة عام ١٩٦٩، وكانت كما ردد أحب قصصه إليه

اليسرى شهراً لأنه أخذ قلم الرصاص. وإذ يدفعه الضيق إلى مطعم فلسطين ويصاحب فتاة، تأتي العقوبة في اجتماع تالٍ: غرامة بمائة جنيه، فيتيقن الراوي منّ أن (جهازنا الغامض) يراقب أعضاء التنظيم مثل الشرطة.

بانتظام عمل الراوي بعد العقوبات يكافأ بالنقل إلى الأسرة الجديدة التي يرأسها (ب). ويأتي الاجتماع الأول في حديقة الوردة البيضاء التي لا يرتادها عادة إلا طلاب الحرام. وفي هذا الفضاء يستأثر الحوار بالمشهد، فيبدأه (ب) بالإعلان عن أن عمل الأسرة هو التغني بالوجه الجميل المنشود، وبأنه هو من سيؤلف ويلحن، وأعضاء الأسرة سيغنون، وفي الختام دعاهم إلى عشاء من الشواء وإلى شرب النبيذ. ويروي الراوي أن (ب) قبل ذلك قلّب (ب) عينيه في الوجوه متسائلاً:

« هل من أسئلة؟

وفي الحال سألته:

. أنعتبر حديثك من المجاز والرمز؟

فأجاب ببساطة:

. بل إنه واقع وحقيقة.

. هل حقاً تحفظنا ألحاناً لننشدها؟

. بكل تأكيد.

. لكننا لسنا مغنين.

. كل فرد يستطيع أن يغني في حديقة عامة فيسمعه من يشاء أن يسمع.

. من ناحيتي لا أملك أي موهبة غنائية.

. لا يهم، العبرة باللحن أما الأغنية فأغنية حب من لون جديد.

. قد يعتبر الجمهور غناءنا تكديراً لصفوه.

. ربما.

. قد يسخر منا.

. ربما.

. قد يعتدي علينا.

. ربما، ولذلك لا بد من توطين النفس على التضحية.

فقال زميل منفعلاً:

. عملنا السابق أخف رغم عنفه.

فأجاب باسماً:

. محتمل جداً».

ويعود الراوي إلى فتاة مطعم فلسطين فيحكم عليه (ب) بالزواج منها. ويعود السرد إلى الغلبة في أغلب المشاهد التالية، ويتأذى غير مرة بالملخص، بينما القصة تؤول إلى اعتقال (ب) وعضو من الأسرة، فإلى انقطاع الصلة بين الراوي والجهاز عاماً بطوله، فعودتها، وأخيراً: تمردٌ في التنظيم السري يدعو إلى إعادة النظر في عمله، مما آل إلى الانقسام واصطدام شراذمه.

في ١٤ / ١٠ / ١٩٩٤ تعرض نجيب محفوظ إلى محاولة الاغتيال بتحريض من مثل التنظيم السري الذي كتب عنه القصة السابقة، وعلى يد واحد من أمثال أعضاء ذلك التنظيم الروائي. وكان نجيب محفوظ، ببصيرته التاريخية والاجتماعية، قد التفت إلى ظاهرة التعصب والتطرف بأشكاله الدينية والسياسية، وذلك في مواطن عديدة من تجربته الإبداعية. وكما يليق بالإبداع الروائي، لم تكن التفاتة محفوظ خطابية أو دعائية. ومن جهة أخرى، لم ينل من الجمالية ذلك التزامن بين الكتابة الروائية أو القصصية للكاتب وبين الزمن الروائي أو القصصي، وليس فقط لما يتعلق بظاهرة التعصب والتطرف أو ما بات يعرف بالإرهاب الديني أو السياسي. فالأمر نفسه نجده في قرب العهد بين زمن كتابة (زقاق المدق) أو (ثرثرة فوق النيل) أو (يوم قتل الزعيم) أو (الحب تحت المطر).. مثلا، وبين الزمن الذي كتبته هذه الروايات، إذ لم يقع الإبداع في فخ الشعارية أو العابر أو الراهن، بل نفذت البصيرة فيه إلى أعماق الظاهرة أو الحدث، سواء في الرواية أم في القصة كما هي (التنظيم السري)، وكما هي أيضاً قصة (صباح الورد ١٩٨٧) والتي بلغت خمساً وسبعين صفحة، فحق القول فيها بالرواية القصيرة أو النوفيللا أكثر مما حق في (التنظيم السري).

وبمتابعة النظر في المشهدية، نرى (صباح الورد) قد ذهبت في سبيل معاكس لسبيل (التنظيم السري) التي غلّبت الحوار، بينما غلّبت (صباح الورد) السرد. ففي البداية يتحدد الفضاء في شارع الرضوان الذي لم يبق منه الآن في زمن القصة وكتابتها إلا موقعه.

ويعلن الراوي أنه الآن سيكون ترجمان شارع الرضوان فيما لديه من قصص، فالشارع «هو صاحب الحكايات الأول» و«العبرة في النهاية بما يقال لا بما حدث، ورب كذبة أصدق من حقيقة».

إنه الفن وحده كما تصدح هذه العبارات، حيث يعاد بناء الواقع وصياغة الأحداث. وقد عاد الكاتب في (صباح الورد) إلى ما توسل من الفن في روايتي (المرايا) و(ملحمة الحرافيش) حيث قدم السرد عشرات الشخصيات، ولكل حصتها منه. سوى أن السرد في (صباح الورد) قدم عدداً من الأسر، وليس الشخصيات المفردة، وكانت لكل أسرة حصتها السردية: آل اسماعيل وآل مراد و... وصولاً إلى آل شكري بهجت.

من هذه الأسرة الليبرالية والمتمردة على التقاليد نبق الشاب سامح في جيل يعاني من ذكريات الغلاء والهزيمة والمستقبل المسدود، كما يشخّص والده، مما سيبدو تفسيراً لوقوع الشاب في أفخاخ «التيارات التي تيحدثون عنها» أي الجماعات المتطرفة التي عرفتها مصر في ثمانينات القرن الماضي، إبان كتابة (صباح الورد). وقد عادت القصة إلى الحوار في المشهد الذي يعلن عن انتماء سامح إلى واحدة من تلك الجماعات أو واحد من تلك التيارات. واتسم الحوار بشحنة عالية من الانفعال بلونيه: المكتوم لدى والدي سامي، والمعلن لدى سامي، تعبيراً عن النزاع بين العاطفة والعماء العقيدي، بين الليبرالية والتعصب. وقد آل الأمر بسامح في هذه القصة إلى أسوأ مما آل إليه في (التنظيم السري)، إذ يقبض على سامي بعد ضلوعه في القتل، ليقاد إلى المشنقة.

> **عاد الكاتب في (صباح الورد) إلى ما توسل من الفن في روايتي (المرايا) و(ملحمة الحرافيش) حيث قدم السرد عشرات الشخصيات،**

وسبيل التطرف إذن مسدود في سائر الأحوال.

❖ ❖ ❖

إذا كان المشهد كما قدّر جيرار جينيت محور الأحداث الهامة، ويقوم على العرض الدرامي وغير الدرامي، كما يتطابق فيه زمن القول وزمن الحدث، فإن كل ذلك قد تحقق في مشهديات نجيب محفوظ الروائية والقصصية. ويمكن لمن يشاء أن يتقصّى في هذه المشهديات ما تحدث عنه النقد الحداثي من تقنياتها. فالمشهد المحفوظي قد يكون له أن يفتتح، فيعلن عن دخول شخصية جديدة إلى وسط أو مكان جديد، كما كان شأن نفيسة في بيت العروس. وقد يتعطل السرد في المشهد المحفوظي لينهض بالحوار كما رأينا في جميع المقتطفات. كما قد تكون للمشهد مهمة اختتام فصل، أو اختتام الرواية كلها، كما بدا في مشهد احتفال الأصدقاء الخمسة في نهاية رواية (قشتمر). على أن المشهد المحفوظي ليس دائماً فقط ذلك المقطع الحواري الذي يرد في تضاعيف السرد، كما يقدر بعضهم للمشهد أن يكون، فنجيب محفوظ يُوْلي بالوصف العناية الفائقة غالباً لتأثيث المشهد ولعناصره من شخصيات وأحداث.

بعد كل ذلك، ومرة أخرى، لا مناص من الاختيار أمام إنجاز نجيب محفوظ الروائي والقصصي، سواء أكان الغرض هو النظر في مشهدياته أم كان غرضاً آخر وأغراضاً أخرى. على أن المأمول أن يكون ما تقدم من الاختيار قد أعان النظر على التدقيق في بناء المشهدية المحفوظية وتطورها. وهنا أصل إلى القول بأن درجة ما من التجاور الحواري قد تحققت في تلك المشهدية، إلا أن الحوار ظل يفتقر إلى التهجين. ولعل مرد ذلك إلى إيثار للكاتب الفصحى، وهو الذي كان يقدس الفصحى تقديسه للمسرح، وكان يعد الكتابة بالعامية خيانة. غير أن الكتابة الروائية العربية ما بعد المحفوظية أي منذ عقود، وليس بعد رحيل محفوظ أخذت تفيد من العامية في تهجين اللغة الروائية بعامة، وليس لغة الحوار وحده، تماماً مثلما أفادت من إنجاز محفوظ في المشهدية وفي سواها.

---

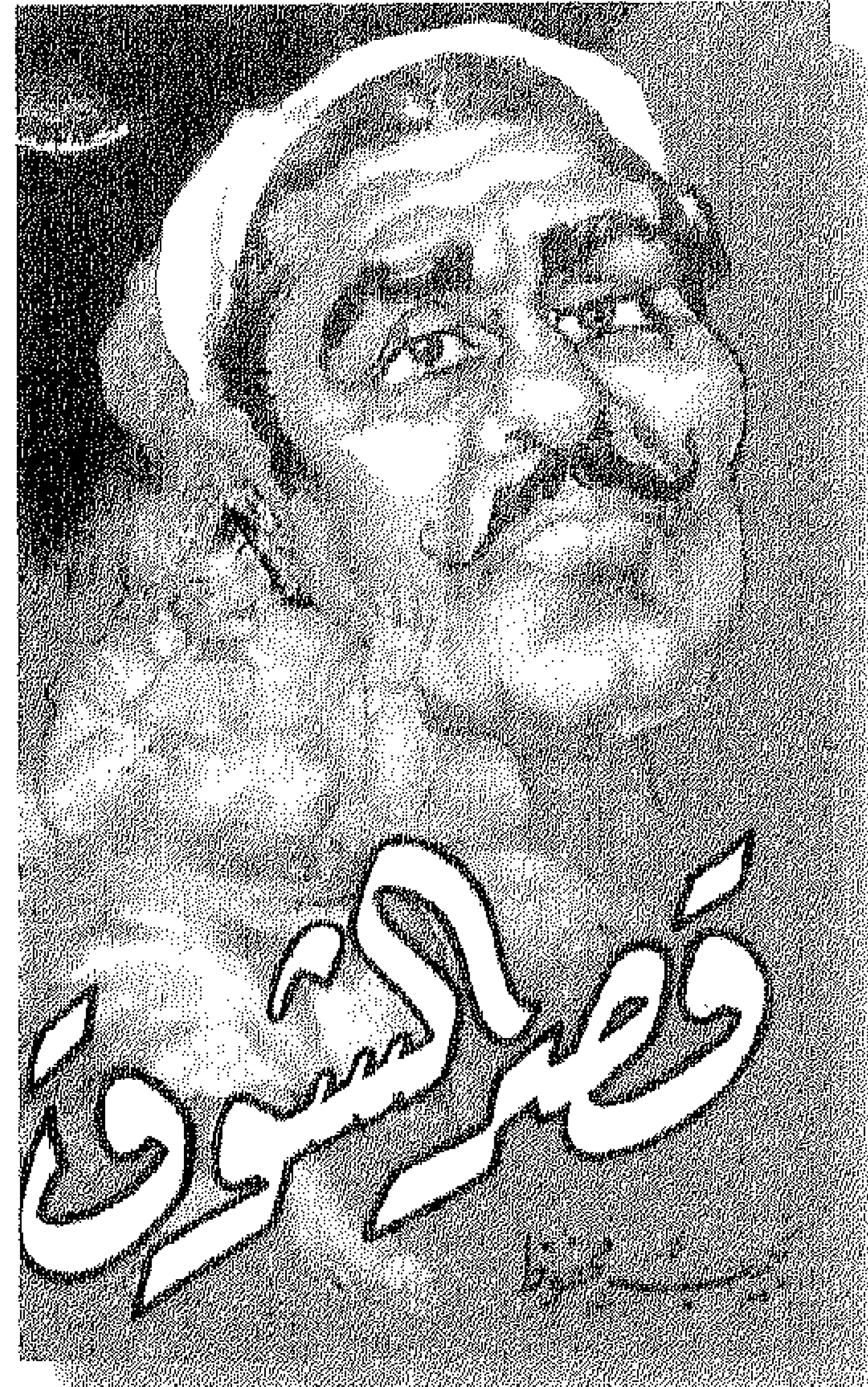
* كاتب وروائي من سوريا

عميد الرواية العربية في ذمة التاريخ *


د. إبراهيم خليل *

من المعروف أن الرواية العربية ظهرت في لبنان وليس في مصر، وكان سليم البستاني (١٨٤٨-١٨٨٤) هو أول من كتب الرواية ونشرها في مجلة الجنان لأبيه بطرس البستاني. ومن رواياته الهيام في جنان الشام التي أعقبها برواية أخرى عنوانها أسماء ثم رواية أخرى عنوانها بنت القصر فرواية رابعة بعنوان فاتنة وأخرى بعنوان سلمى.. وحاكاه في كتابة الروايات سعيد البستاني صاحب ذات الخدر والكاتبة إليس بطرس البستاني. وفي موازاة ذلك ظهرت أعمال جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) ذات الطابع التاريخي. فقد استخدم هذا الكاتب القالب الروائي لتقديم التاريخ الإسلامي بواسطة السرد الشائق الذي لا يستبعد الحبكة الغرامية والمواقف العاطفية من نسيجه القصصي.

وكتب مفكرون آخرون الرواية من أمثال فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) ونقولا حداد صاحب رواية حواء الجديدة، ويعقوب صروف مؤسس مجلة المقتطف ومؤلف رواية فتاة الفيوم. وعلى هذا الطريق سارت الكاتبتان لبيبة هاشم وزينب فواز وهما لبنانيتان.





بيد أن تطور الرواية العربية في البيئة اللبنانية والشامية بصفة عامة جاء على أيدي كل من جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) وميخائيل نعيمة، وشكيب الجابري (١)

وفي موازاة ذلك بدأت في مصر محاولات لكتابة الرواية بعد الذي عرفته من الترجمة والتعريب والتمصير بدمج المقومات المميزة لفن المقامة، الذي هو فن أدبي عريق، بالسرد القصصي. ومن أوائل الذين تبنوا هذا المزج بين الفنين محمد المويلحي في كتابه حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن، وحافظ إبراهيم في ليالي سطيح (٢) ففي الكتاب الأول نجد محاولة جادة لتجاوز المقامة شكلا، وفحوىً، ونجد أيضا سعيا واضحا لكتابة الرواية، غير أن هذا السعي قصر عن بلوغ الغاية،وإصابة المرمى، لكونه يعبّر عن واقع جديد بطريقة قديمة (٣)

وتعد محاولة محمد حسين هيكل في رواية زينب (٩١٤) من أقرب المحاولات إلى الفن الروائي بالمعنى الاصطلاحي، وإنْ لم تخلُ من أخطاء كل بداية تماما مثل رواية الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران (٤). وعلى نسق رواية زينب جاءت روايات طه حسين، ومنها دعاء الكروان. وروايات إبراهيم المازني ومنها رواية إبراهيم الكاتب. وفي الأثناء ظهرت روايات أخرى أكثر نضجا منها يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم، وعودة الروح للكاتب نفسه. لتأتي بعد ذلك روايات نجيب محفوظ مؤرخة لمرحلة جديدة في كتابة الرواية.

وكان محفوظ الفائز الوحيد عربيا بجائزة نوبل للآداب ١٩٨٨ قد ولد في حي الجمالية في القاهرة في ١١ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩١١ وفيها أتم دراسته الثانوية وعمره ثماني عشرة سنة ليلتحق بالجامعة في العام ١٩٣٠ . وفي أثناء الدراسة تعرف إلى عدد من كتاب مصر. وفي العام ١٩٣٣ حظي بشهادة الليسانس

في الفلسفة من جامعة القاهرة (فؤاد الأول سابقا). وفي هذا الطور من حياته تأثر بسلامة موسى وبالشيخ مصطفى عبد الرازق أستاذ الفلسفة الإسلامية في كلية الآداب. وتأثر أيضاً بأدهم رجب جسْرُهُ نحو الآداب الأجنبية الحديثة من خلال اللغة الإنجليزية والمكتبة القيمة التي وضعها تحت يديه، وكانت مليئة بالكتب النادرة. وقد قرر محفوظ بعد تخرجه والتحاقه بالعمل مواصلة الدراسة العالية فأعد أطروحة لنيل الشهادة الجامعية الثانية في الفلسفة إلا أنه عدل في اللحظة الأخيرة عن دراسة الفلسفة للاهتمام بالأدب على الرغم من أنه كان قد نشر بضع مقالات فلسفية في مجلتي «الثقافة» لأحمد أمين و«المجلة الجديدة» لسلامة موسى. وفي العام ١٩٣٦ بدأ نشر قصصه القصيرة في عدد من المجلات بما فيها مجلة الرسالة للزيات، وبلغ عدد القصص القصيرة التي نشرها نحو خمسين قصة اختار منها ثمانيا وعشرين نشرها بعنوان «همس الجنون «(٥).وفي العام ١٩٣٩ ظهرت رواياته تباعاً التاريخية ثم الاجتماعية فالفلسفية والنفسية والرمزية والتجريبية وغيرها من تصانيف تمثل بمعنى من المعاني مسيرة الفن الروائي العربي.

وقد استهل محفوظ مشروعه الروائي مثلما هو معروف بثلاث روايات تاريخية هي:

- عبث الأقدار ١٩٣٩
- رادوبيس ١٩٤٣
- كفاح طيبة ١٩٤٤ . ومن الجائز أنْ يُعزى توجهه المبكر إلى الرواية التاريخية لأحد الأسباب الآتية أو لها مجتمعة. وهي : اولاً- شيوع الرواية التاريخية في تلك الأثناء بعد التوطئة التي مهّد لها بها جُرْجي زيدان في أعْماله المتعددة،وما حققته تلك الأعمال من رواج لدى الجمهرة من القراء. والثاني : تأثر نجيب محفوظ تأثراً كبيرا بكتاب تدرب فيه على الترجمة من الإنجليزية إلى العربية، وهو كتاب يدور حول تاريخ مصر القديمة نشره سنة ١٩٣٢ . ولعله أراد بكتابة رواياته التاريخية ما أراده زيدان، وهو أنْ يعمّم المعرفة بمحتوى هذا الكتاب عن طريق السرد القصصي.

والسبب الثالث : هو أن مصر في حينه كانت تعاني من الاستعمار البريطاني الجاثم بثقله على صدر الشعب المصري، الذي لم يتوانَ بدوره عن القيام بالثورات واحدة بعد الأخرى، فأراد محفوظ،بذلك، أنْ يستعيد عبر تلك الروايات أمجاد مصر،لا سيّما وأنّ الحقبة التي تكونّ



فيها شهدت توجهات متحمّسة للماضي المصري (الفرعوني) وقاد هذه التوجهات أحمد لطفي السيد، وسلامة موسى، وطه حسين، وآخرون.. ولا ريب في أنه تأثر بهاتيك الأفكار تأثراً كبيراً، قبل أنْ يكتمل تكوينه الثقافي ليغدو مستقلا برأيه، متفردا بشخصه.

لكن هذه الروايات الثلاث لم تخلُ في ذلك الحين من ثغرات تمثل بعضُها في الاعتماد على المصادفة في حل الحبكة (العقدة) وعلى اللغة الفخمة الرصينة في السرد والحوار، والتنميط في الشخصيات، فهي لا تتعدى الهياكل الخارجية المقتبسة من التاريخ المفتقر إلى الخصوصية النفسية (٦).

بعد رواياته التاريخية التي حاول فيها أن يتبنى خيار الكفاح ضد الاستعمار بطريقة غير مباشرة شرع محفوظ بمعالجة الواقع المصري روائيا، فكتب القاهرة الجديدة ١٩٤٥ التي تعددت فيها الشخوص،وتنوعت الحوادث والمواقف، في نسق بنيوي يعتمد فيه التسلسل التاريخي، أو لنقل التسلسل الزمني المطرد من غير تقطيع في الحدث، أو تداخل في الزمان. وبرزت في هذه الرواية التي وجدت طريقها بسرعة إلى الشاشة الكبيرة شخصية محجوب عبد الدايم إلى جانب شخصيات أخرى، ومن أهمها شخصية المرأة إحسان زوجة محجوب. ففي هذه الرواية بدأ الكاتب يسلط الأضواء على عالم المرأة الداخلي مهتما بصفة خاصة بإبراز جوانب من طبيعتها النفسية(٧) التي سنجد صداها يتعمق في روايات أخرى،ومنها خان الخليلي، وزقاق المدق ١٩٤٧ وبداية ونهاية ١٩٤٩.

على أن الحديث يوجب التنويه إلى روايات محفوظ الأخرى قبيل التوقف المطول عند رواية بداية ونهاية باعتبارها أول الغيث.

فبعد رواياته الثلاث المذكورة كتب نجيب محفوظ أكبر عمل روائي عرفته الآداب العربية في عصرها الحديث، وهو العمل الذي بات معروفا باسم الثلاثية : بين القصرين ١٩٥٦ وقصر الشوق ١٩٥٧ والسكرية ١٩٥٧ . وقد وصف العمل بالثلاثية نظرا لما فيه من بناء درامي متنام عبر استعراض المؤلف لتاريخ مصر الاجتماعي من خلال أسرة تعاقبت فيها ثلاثة أجيال، ولهذا تعد هذه الرواية الضخمة أول رواية أجيال بالعربية إذا ساغ التعبير. وهي من الناحية الفنية ونعني بذلك استخدام الكاتب للتقنيات السردية لا تختلف كثيرا عن بناء رواية بداية ونهاية المذكورة. فهي ذات بناء كلاسيكي تتخلله بعض المواقف التي يبدو فيها المؤلف متأثرا بالمدرسة الطبيعية في الأدب، وهي المدرسة التي يمثلها عبقري الرواية الفرنسية إميل زولا. وقد سجل نجيب محفوظ في الثلاثية نقاطا لصالح التطور في أدائه الفني في مقدمة ذلك تطور نظرته إلى الشخصية فقد أقلع عن فكرة النماذج الجاهزة وبدأت الشخصية نابضة بالحياة تتفاعل في أجوائها التناقضات التي تعرفها الحياة اليومية. كما استخدم الازدواجية اللغوية في التعبير واضعا لنفسه نموذجا خاصا هو المزج أو التوفيق بين الفصيحة المعربة والدارجة أي العربية من غير إعراب في الحوار وأحيانا في التعليق والتحليل. واستطاع أيضا أنْ يوفق بين التعبير عن الواقع المحلي بنكهته المصرية الخالصة والواقع العربي الإسلامي مما ساعد على ترويج الرواية في البيئة العربية كافة، وبذلك يكون الكاتب قد مهد لازدهار فن الرواية الذي عانى كثيرا من صدود طبقة المثقفين والشرائح العليا في المجتمع(٨).



ولا تفوتنا الإشارة إلى رواية أخرى كتبها نجيب محفوظ تنتسب إلى بداياته وهي رواية السراب ١٩٤٨ . وسبب إغفالنا لذكرها قبلا هو أن هذه الرواية تشذ من حيث المضمون عن رواياته التي كتبها في هذه الحقبة، فهي رواية ذات موضوع نفسي (سيكولوجي) فكامل رؤبة لاظ بطل الرواية يعاني تكوينا أوديبيا ولهذا نشأ غير مكتمل الرجولة شديد التعلق بأمه فاشلاً في إقامة أي علاقة بالجنس الآخر باستثناء بائعة حب اقترن بها خلافا لما كان ينبغي عليه أن يفعل. ويبدو أن محفوظاً كتب هذه الرواية تحت ضغوط من تأثير الأفكار السيكولوجية

ولا سيما أفكار سيجموند فرويد التي انتشرت في أربعينات القرن الماضي انتشار النار في الهشيم. لذا اتخذها الكثير من النقاد نموذجاً لتطبيق القراءة النفسية للأدب.

بعد كتابة الثلاثية توقف نجيب محفوظ قليلا عن الرواية ليطلع على قرائه بنموذج جديد في (أولاد حارتنا) إلا أن هذه الرواية التي نشرت في الأهرام منجمة (١٩٥٩) لم تطبع في مصر وإنما في لبنان عام ١٩٦٧ فاحتلت موقعها في تسلسل رواياته رواية اللص والكلاب ١٩٦١ وهي حكاية تدور حول بعض الحوادث التي شغلت الرأي العام في مصر وتناولتها صحافة القاهرة طوال العام ١٩٦٠ . وهي رواية قصيرة تختلف عن الثلاثية وعن أولاد حارتنا بكونها ذات فصول مكثفة متدفقة تدفق القصائد الشعرية والتأملات الطليقة طلاقة الأحلام. لكنها ليست مع ذلك أضغاثاً وإنما هي نصّ فني ناضج يطرح على البساط مسألة الرفض الفردي للمجتمع وما يسببه هذا الرفض في الغالب من هدر للطاقات، وتبديد للجهود، في غير الطريق التي تؤدي إلى التغيير. فيكون العبث هو المصير الحتمي لذلك التمرد، الذي يتميز به البطل عادة، بطل واحد هو في هذه الرواية سعيد مهران. في حين يكون بقية الأشخاص إما خونة (نبوية، وعليش) وإما انتهازيين وصوليّين متنكرين للمبادىء (رؤوف علوان) أو أشخاصاً سلبيّين يساندون هذا الفريق أو ذاك في أداء دوره، وفي هذا السياق ينهض البناء الروائي بدور كبير جداً في طبع العمل بالطابع الفني : فالمنولوغ الداخلي الذي اعتمد كثيراً (٩) والوصف الخارجي، والازدواجية في التعبير، واستخدام الحوار، وتنوع مستويات الكلام فيه، بين العامي والشعري، بين النفسي والحوار الموضوعي.. واستخدام الأقنعة.. والتعرض بلمحات سريعة للتفاصيل الدقيقة من حياة الأشخاص، والنقد غير المباشر، جعل هذا كله من الرواية علامةً فارقة في رحلة البحث عن رؤية جديدة، لا تستبعد من تحليلها للواقع، وتصويره عن البعد الزمني التاريخي، ولا البعد المكاني (١٠). وقد نشر الكاتب أربع روايات بعد اللص والكلاب هي : السمان والخريف ١٩٦٢ والطريق ١٩٦٤ والشحاذ ١٩٦٥ وثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ التي توصف عادة بأنها من أغنى رواياته من زاوية الاستعانة بالرمز. فالعوامة،من حيث هي مكان، ترمز لمصر في وضعها الرجراج غير الواضح



بعد الثورة، والثرثارون المتجمعون فيها يرمزون إلى شريحة النخبة في الطبقة الوسطى. واللغة التي استعملها الكاتب فيها لغة صريحةٌ ومقنعة وواعية على الرغم من أنها لا تخلو، كما هي العادة، من بعض الألغاز، والرموز التي تستهدف تصوير موقف الفئة المصرية المثقفة في الستينات.(١١)

أما رواية ميرامار التي نشرت طبعتها الأولى عام ١٩٦٧ فقد انتهج فيها نهجاً جديدا من حيث البناء، وهو استخدام ما يعرف برواية تعدد الأصوات، أو تعدّد زوايا النظر(١٢). أي أن الكاتب تخلى عن طريقته السابقة في استخدام الراوي الوحيد عليما كان أم مشاركا واتبع طريقة جديدة أدعى إلى استقلالية الأشخاص عن الراوي، وتحرر السرد من هيمنة المنظور الفردي . فقد أتاح لشخصياته الخمس أن تؤدي دور الراوي، وأن تتمتع بالقدر ذاته من الوقت المخصص للكلام، وهؤلاء الأشخاص هم عامر وجدي، وحسني علام، ومنصور باهي، وسرحان البحيرى، ثم عامر وجدي مرة أخرى (١٣) .. أما زهرة بطلة الرواية فهي الشخصية الوحيدة التي لم تتح لها فرصة الكلام لسبب واضح، وهو أنها هي الموضوع الذي تدور حوله في الغالب ثرثرة الأشخاص، فهي ترمز لمصر التي يطمع بها الجميع ولا تتاح لها فرصة أن تبدي رأيها لتحدّد من هو الذي ستكون من نصيبه.

بعد النكسة ازداد ميل محفوظ للقصة القصيرة، فأصدر مجموعات منها : تحت المظلة ١٩٦٩، وخمارة القط الأسود ١٩٦٩، وحكاية بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١، وشهر العسل١٩٧١ والجريمة ١٩٧٣. ويبدو أن الكتابة في القصة القصيرة بدلا من الرواية كانت محطة لاستراحة المحارب الذي أعيته الحوادث، وصدمته الخيبة، فراح يترقب ما ستتجلي عنه الظروف (١٤).. لكنه قبل العودة إلى كتابة الروايات فاجأ قراءه بكتاب له طريف بين الرواية والسيرة الذاتية وهو كتاب المرايا (١٩٧١) وقد اختلف في هذا الكتاب وهل هو مجموعة قصص قصيرة أم مجموعة تراجم رتبت ترتيباً هجائياً أم رواية مثلما يذكر عادةً في ثبت رواياته المطبوعة.

وقد عدها بعضهم دراسة فكرية تتناول التحولات الاجتماعية في مصر خلال نصف قرن تقريباً بتسليط الضوء على مجموعة غير يسيرة من الأشخاص. ونفى كثيرون أن تكون المرايا من النوع الأدبي الروائي، وإن لم يستبعدوا كونها شكلاً من الجمع بين الرواية والسيرة التي تفصح عن أسرار التكوين. فمن خلال الحديث عن الأشخاص الذين ترجم لهم تحدث عن نفسه وعن تكوينه الثقافي. فالمرايا عنوانٌ يكشف عن حقيقة مهمة، وهي أن الكاتب يرى نفسه في رؤيته هؤلاء، ويترجم لذاته في ترجمته لهم (١٥). بعد المرايا، وقبيل حرب اكتوبر١٩٧٣ أصدر محفوظ روايته الجديدة الحب تحت المطر١٩٧٣ وهي الرواية الأولى التي يطرح فيها محفوظ رؤيته للصراع العربي الإسرائيلي، وكاد يتبنى فيها الرأي الذي يقول بضرورة اتباع الطريق النضالي، والكفاح المسلح لاسترداد فلسطين. بيد أن محفوظاً لم يؤثر عنه الانشغال بهذا الصراع انشغال كتاب آخر كعبد الرحمن منيف، أو غسان كنفاني، أو جبرا إبراهيم جبرا، أو حتى يوسف القعيد من مصر. وسرت في مصر في عهد الرئيس أنور السادات موجة عاتية من الانتقادات لحكم الرئيس الراحل عبد الناصر، وظهرت في هذا السياق كتب عدة منها عودة الوعي لتوفيق الحكيم، وتحت وطأة البريق الذي كسبته مثل هاتيك المصنفات كتب محفوظ رواية الكرنك ١٩٧٤، التي أقامها على حبكة تكشف كشفا صارخا عما كان في عهد عبد الناصر من قمع وزج للمظلومين في السجون، ومن تعذيب كان يودي في بعض الأحيان بحياة السجين، كاشفا في الوقت ذاته عن الكثير من الفساد المستشري في إدارة الأمن. وقد اسْتغلتْ الرّوايّة استغلالا بشعا فيما يقول الدكتور نبيل حداد للإساءة إلى النظام السابق، ولا سيما في تضخيم الأخطاء التي اعترضت مسيرة النهج اللارأسمالي في مصر (١٦). وتتوالى أعمال نجيب محفوظ بعد الكرنك فيصدر رواية قلب الليل ١٩٧٥ ثم حضرة المحترم ١٩٧٥ التي تعد عودة محمودة لأسلوبه المتقدم في بناء الرواية، فيها أصداء من شخصية محجوب عبد الدايم بطل رواية القاهرة الجديدة)١٧(وفي عثمان بيومي ظلال من شخصية حسين الضاوي بطل قصة محفوظ الموسومة بالعنوان كلمة في الليل وهي إحدى قصص مجموعته دنيا الله (١٩٦٣) (١٨). وفي الحق تمثل رواية حضرة المحترم خلاصة مكثفة لقدراته السردية واللغوية من غير غرائبية يخوض فيها أو تجريب.

أما الحرافيش (١٩٧٧) وهي رواية محفوظ الملحمية الثانية إذا عددنا الثلاثية روايته الملحمية الأولى ، ففيها نجد الكاتب يبدأ مرحلة جديدة في

مشروعه يهتم بالعودة إلى التراث وإلى التقاليد السردية القديمة دون استبعاد لأساليب السرد الحديث. فاختار مرحلة من تاريخ القاهرة الاجتماعي وسلط الأضواء على ثلاثة أجيال ينخرطون في أسرة واحدة، مستعيدا من خلال اللغة القصصية المكثفة أجواء مصر زمن العثمانيين. وأتبع ذلك روايات أخرى تعزف على الوتر ذاته منها: ليالي ألف ليلة وليلة، والعائش في الحقيقة، ورحلة ابن فطومة، ويوم مقتل الزعيم، وقشتمر، وغيرها من روايات يختلف الدارسون ونقاد الأدب في تقدير قيمتها الأدبية والفنية (١٩). ولكي لا يبقى كلامنا على روايات نجيب محفوظ في إطار التسرع الذي يوجبه الموقف نلفت النظر إلى موقفه الدائم والعقلاني من المرأة، متخذين من إحدى رواياته نموذجا للتعرف على موقفه هذا.

مثلٌ من بداية ونهاية :

ولا ريب في أن لنجيب محفوظ عنايةً خاصة بالمرأة في رواياته. وما من قارىء قرأها إلا ويتذكر أمينة في الثلاثية، زوجة السيد أحمد عبد الجوّاد التي تميزت من بداية ظهورها على مسرح الحوادث بوعيها المحدود، وثقافتها البسيطة، أو حميدة في رواية زقاق المدق التي تطمح منذ اللحظة الأولى إلى العيش في حيٍّ آخر غير الزقاق الذي سئمت فقره، وأناسه، بمن فيهم عباس الحلو، الذي سافر واغترب من أجل أن يعود للاقتران بها، ليجدها قد غادرت الزقاق، وتنكرت لما كان بينهما من عهد قديم، وود عميق .. أو نفيسة، التي أسند إليها المؤلف دورا غير يسير في روايته بدايةٌ ونهاية (٢٠).

فهي تبدأ بخبر عن وفاة الأب والمقصود هنا والد كل من حسين وحسنين الطالبين في المدرسة التوفيقية بالسنتين الثالثة والرابعة الثانويتين مخلفا أسرة تتألف من خمسة أفراد : ثلاثة أبناء،وابنة واحدة هي نفيسة، التي حرمها والدها لضيق ذات يده من مواصلة الدراسة، والزوجة التي تحاول عن طريق الوسطاء ومنهم أحمد بيك يسري وغيره، الحصول على المعاش لاستمرار الحياة العائلية. ولكن المبلغ الزهيد الذي تصرفه الدولة لذوي المتوفى لا يقيم أود الأسرة، التي اضطرت لبيع الأثاث، وإخلاء المنزل الذي كانت تقيم فيه. وتضطر أنيسة بحكم الحاجة إلى العمل (خياطة) على الرغم مما في هذه المهنة من حساسية. فهي تضطر إلى استقبال السيدات



في المنزل لأخذ المقاس، والتعرف على الرغبات، وأنواع التصاميم المرغوبة في الملابس، ثم تقوم عند الانتهاء من حياكة هاتيك الثياب بإرسالها بنفسها إلى منازل صاحبات الشأن.

وقد برزت فكرة الإفادة من قدراتها ومهاراتها في الحياكة من الصفحات الأول في الرواية، وكانت الأم هي أول من لفت لنظر إلى ما يمكن أن تقدمه نفيسة. لا سيما وأن (حسن) الأخ الثالث يغيب كثيرا عن المنزل، وإذا عاد فإنما يعود لإثارة المشكلات. فهو أقرب ما يكون إلى زمرة الأشقياء الذين يحصلون على قوتهم اليومي بقوة الذراع. وأما حسين وحسنين فهما في حاجة إلى النقود للظهور بمظهر لائق في المدرسة مثلما كانت الحال في أيام أبيهما الموظف. وعندما سمعت نفيسة لأول مرة بأنها ستكون عمدة البيت، بما تكسبه من نقود قليلة نتيجة الحياكة، سكتت سكوت من غلب على أمره.

وقد أقنعتها أمها بوجاهة الفكرة، في الوقت الذي كان حسين يتذكر « لو أن أباه ترك لنفيسة أن تتم تعليمها لأصبحت الآن مُدرّسة (٢١). »

من الهامش إلى المركز :

والحقيقةُ أن الأضواء بدأت تتجه نحو نفيسة بدلا من حسن أو حسين أو حسنين. وبدأت الخطوة الأولى بزيارة من صاحبة البيت التي جاءت لتخيط ثوبا قبل أن تنقضي فترة الحداد والحزن. ونفيسة تتساءل : « كيف ألقاها ؟ بأيّ عين تنظر إلي ؟ حسبي.. حسبي.. لقد داخ راسي.. (٢٢)» وهي تتذكر أن الجنيهات الخمس قيمة المعاش لا تسمن ولا تغني من جوع، فتلخص موقفها من الحياة « بغيضة، مفجعة، أبي ميت.. وأنا خياطة.. (٢٣). «فمثل هذا الضيق الذي تبديه نفيسة إزاء وضعها في الأسرة لا يعد شيئا إذا قيس بضيقها من نفسها، وهي تتذكر الزمن الذي يمضي دون أن تلوح في الأفق بارقة أمل واحدة لخطبتها، وعندما تظفر بأول أجر، تقول لها الأم « أجرة حَسَنَةٌ على أي حال ! (٢٤). »

كل ما في الأمر أنّ الأم تنتظر هذا الأجر مهما كانت قيمته. وتحولت نفيسة إلى آلة للإنتاج والعمل، أما أحاسيسها ومشاعرها الخاصة باعتبارها فتاةً، فلا أحد ينشغل بها أو حتى يتخيل أنها يمكن أن تكون موضع تفكير. حتى إذ كانت الفرصة الأولى التي أتاحت لها الخروج من عطفة نصرالله إلى شارع شبرا. فقد جاءتها الجارة بزبونة تريد أن تخيط مجموعة من الملابس، وقالت لها : « جئت لك بزبونة ملآنة. عروس. ومن أسرة كريمة، فأرجو أن تخيطي ثيابها بما تستحقه من عناية علها تفتح لك مغلق الأبواب.(٢٥) »

وقد يبدو هذا الحوار، للوهلة الأولى عاديا، مما يمر به القارىء مرور الكرام، غير أن المؤلف أفاد منه في تفجير الكثير من المشاعر التي ظلت تمورُ في أعماق نفيسة، حتى إذا دنت منها العروس، وفتحت لها قلبها، وتمنّت لها الخير، قالت نفيسة لذاتها : « طالما انتظرت العريس ولم يأت.. ولن يأتي.. (٢٦) »



فـأيّ مفارقة تلك التي تجمع بين نفيسة، وهي تخشى أن يفوتها قطار الزواج، وبين فتاة صغيرة في العشرين، توشك أن تُزفّ إلى بيت الزوجية ؟ أليست من مفارقات القدر أن تخيط بيديها ثياب زفاف الأخريات، وهي التي يكاد يقتلها اليأس من أن تخيط ثياب زفافها : « كان أبي كأبيك، وكنتُ سيدة مثلك..» بهذه الكلمات التي تضجّ في أعماقها تعبر عن إحساسها العميق بالخيبة. لقد لامست الحرير الجديد في أقمشة العروس، وشعرت من ملاستها له منزلقا بين أصابعها بإحساس غريب، إحساس يمتزج فيه الاشتهاء بالألم : « ستداعب أنامله أي العريس أهدابها الناعسة، ومادتها اللطيفة، إني أشارك في هذا الزواج، وسأشارك في زيجات كثيرة، دون أن أتزوج، قانعة من هذا كله بأحلامي المحرقة. »

العالم الداخلي للمرأة :

يدفعها إحساسها الشديد بالحرمان إلى ضرّب من الحسد الذي تفعم به نظراتها للفتاة، « غداً تنتظر الحبيب، وتتنسّم أنفاس الأمومة الحارة، تهفو عليها من أفق وردي، طالما حلُمْتُ بهذا، وأبي يقول : الخفّة أنفس من الجمال، ثم بلغت الثالثة والعشرين بين الإشفاق والرجاء، وبموته مات الرجاء، لماذا خلقتُ هكذا دميمة ؟ لماذا لم أخلق كإخوتي الذكور ؟ ما أجمل حسين وحسنين ! (٢٧). »

في هذا المونولوغ، الذي يصاحب التيارات المتدفقة من الإحساس بالحرمان الذي تعيشه نفيسة، يتضح للقارىء أفق المعاناة، وتبرز جذور الأزمة التي تولّد في نفسها الكثير من مشاعر الإحباط. فهي لم توهب ما وهبه إخوتها الذكور من حسن الوجه، والجمال، والملامح. ولذا كان والدها يعزيها عن ذلك بتفضيل الخفة على الجمال والحسن، وبموته ذهبت الخفة، مثلما ذهب الحسن، وانقطع الرجاء مثلما انقطع الأمل في الزواج.

ويدفعها الإحساس نفسه إلى مراقبة الخطيبين وهما يجلسان في كنبة واحة. فيما يدفع بها خيالها إلى تصورات جنسية محمومة : جلس الخطيبان على الكنبة المقابلة متلاصقين.. يتحدثان بصوت مسموع حينا.. وحينا آخر ينخفض الصوت فيصير مناجاة.. وهمساً.. ويبدو لها مشهد الساقين الملتصقتين مشهدا مثيرا يشغلها طوال النهار، فلا تهتدي في سيرها بل تصطدم بعدد من المارة، ثم يداخلها إحساس نَهِمٌ بالتوّق إلى الحب .. (٢٨) »



أول الغيث

وعلى هذا النحو ينثر الكاتب أمام الطائر الحبيس جلّ ما لديه من حبوب، فتثير شهيته ولكنه لا يستطيع مغادرة القفص. وعندما تلوح لنفيسة أول فرصة لمغازلة شاب اسمه سلمان ابن عم جابر، صاحب الدكان الواقع في أول العطفة لا تتردد، فقد قابلت مغازلته العابرة بابتسامة خفيفة، متعمّدة، كأنها تشجّعه، وترحّب به، أما هو فلم يكتف بإشارة العين، وإنما تكلم باللسان. (٢٩) لقد وجدت نفيسة أخيرا منْ يفكر بها، ويمحضها شيئا من الحب، ترى : هل هو صادقٌ في حبه هذا أم هو مخادع لا يبحث إلا عن اللهو ؟ ولا يريد إلا المتعة العاجلة ؟ أما ما في نفسها من التوق والتحرق والشوق فقد كان كبيرا بحيث



لا يتيح لها وقتا للتفكير.

وهكذا كان سلمان ابن العم جابر بداية السقوط.

لقد تغيرت بعض التغيير، فما أهملته طويلا بسبب الحداد على الأب، عادت إلى الاهتمام به : الكحل في العينين، والخمرة على الخدين، والشفتين. أما ابن البقال، فقد انساقت إلى تشجيعه بسبب عواطفها المشبوبة المكبوتة، ويأسها الخانق، والرغبة في الحياة التي لا تموت إلا بالموت.ودعاها ابن البقال للذهاب معه إلى المنزل، ولم يكن في الوقت متسع للتمنع. (٣٠) واستسلمت لنزواته على الرغم من أنها كانت على يقين من أنه لا يحبها الحب الصادق الذي يدفعه إلى الزواج بها. وعندما تحدثت له عن الزواج قال لها : دعي هذا لي وللزمن. ولم تستطع أن تقول له إنها تخاف أن يتقدم شخصٌ آخر لخطبتها في أثناء انتظاره « فهذه حجة قد تكون وجيهة بيد غيري، ممن يحظين بقسط من الجمال، أو المال، أما أنا فمن عساه يتقدم لي في هذه الأيام التي لا يتزوج فيها أحد ؟ رضيت بالهم ولكن الهمّ لم يرض بي. ابن البقال ؟ البدلة عليه تبدو قلقة، نابية. (٣١) »

ومع ذلك فإن هذا الذي كانت تقوله لنفسها لم يمنعها من المضيّ خطوة أخرى. ففي اللقاء التالي تمكن سلمان من أن يصطحبها إلى المنزل، وكان خاليا، وحاولت أن تتملص من ذراعيه ولكنه شدّ على خاصرتها، ولم يتخلَّ عنها. وسارا ببطء وجنباهما متلاصقان. وعندما لم تجدْ مناصا تساءلت، وهو جاثمٌ على صدرها : « ماذا فعلت بنفسي ؟ (٣٢) » ولو أن سلمان لم يخدعها لهان الأمر. فبعد أيام من التسويف فقدت نفيسة ذلك البريق الذي خالت أنه يتراءى من خلال ابن البقال. فلم يكتفِ بالادعاء أن أمه عادت من البلد، وأن البيت لم يعد خاليا، وأن والده العم جابر معارض لزواجه منها أشد المعارضة، ويريد منه أن يقترن بابنة خالته. ولم يتجاوز رجاؤها، والحال هذه، الانتظار ريثما يموت العمّ جابر نفسه « متى يمكن أن أكون عروساً ؟ ليس قبل أن يموت العم جابر! يا للسخرية ! أمل كلفني نفسي وجسدي. هل يدور هذا في خلد أمي ؟ (٣٣). »

على أنّ الخبر لم يلبثْ أنْ وقع عليها وقوع الصواعق.

فقد علمت أمها من ضيفة زارتها في هذه الأثناء أن ابن البقال يستعد للزواج من ابنة خالته. وعندما أخبرتها بالأمر شعرت بخنجر ينغرس في شغاف القلب. ولم تعلق بكلمة. ضاق صدرها بالمكان والجو وأيقنت أنها أعجز من أن تحتمل المكوث. وتذرعت بالخروج لشراء شيء. وصفقت وراءها الباب في عنف جعل الوساوس تضجّ في صدر الأم الحنون (٣٤). وحين قابلت سلمان رمته بنظرة حامية وصدرها يستعر من شدة الغيظ. وتساءلت : كيف هانت عليها نفسها وأحبت هذا الشاب الذي أقل ما ترى فيه أنه حقير وجبان (٣٥). وفي لقاء عاصف بينهما، حاولت نفيسة أن تخنق سلمان بيديها الاثنتين، وهو يردد فزعاً : لا.. تلمسيني.. لم أجبركِ على شيء.. (٣٦).

لقد ظل هذا الحدث، أو بكلمة أدق هذه التجربة، تتفاعل في نفس الفتاة، التي ما فتئت تقارن نفسها بالعروس، التي، ولا ريب، فضّلها سلمان عليها، وقد ظلت لأيام تقايس جمالها بجمال تلك الفتاة. وما من مرّة فعلت ذلك، إلا وكانت تكظم إحساسها على مرارة سامة، ويأس مميت. وزيادةً في آلامها جاءت العروس بثياب الزفاف إلى منزل نفيسة لتخيطها لها.. وهنا تتضح براعة نجيب محفوظ في استخدام عنصر المفارقة. فالعروس تتودّد إلى نفيسة وتحدثها عن سلمان بشوق، أما نفيسة فتقول، ردا على سؤالها إن كانت تعرفه، « نعرفه حقّ المعرفة. » وهي تعني بالضبط ما يدور في خلدها : أعرفه أكثر منك، لن تعرفيه مثلي قبل عدة أشهر.. وستجدينه حيوانا وغداً.. » وعندما سألتها العروس عن رأيها فيه، انهارت في داخلها أحلامها الكبيرة، وعلى إيقاع ذلك الانهيار، قالت في شبه ابتسامة فاترة: ليس من النوع الذي يعجبني (٣٧) على أي حال. »

مطاوعة الأقدار:

ترى هل أفادت نفيسة من هذه التجربة؟ بطبيعة الحال: لا. لأن الكاتب إنما استخدم هذا الذي وقع لها وجرى مع سلمان ابن البقال ليقودها إلى مأساة أعمق، وأشد مرارةً. فقد أعادت للعروس ثيابها دون أن تتم خياطتها بحجة أنها متعجرفة، وتهينها بلا سبب. وفي أثناء عودتها إلى المنزل تعرض لها فتى يمتلك سيارة قديمة (خردة). وغازلها مشيرا إلى السيارة، كأنما يدعوها للذهاب معه. وعندما هددت بنداء الشرطي، قال لها: إنه لا يحب العساكر، ولكنه يحب النسوان.(٣٨) ولم يكن هذا إلا تقدمة واستهلالا لرحلة أخرى يتمكن فيها هذا الشاب من اقتناص الفتاة. ذلك لأنه عرف كيف يتسلل إلى قلب نفيسة بعبارات غزلية ترضي غرور الأنثى، ويشعرها بأنها سيدة الحسن. وهي ليست كذلك. ولكنْ هل خدعت بهذه الكلمات؟ تقول نفيسة تعقيبا على هذه الكلمات « لماذا يتعلق بي؟ لست جميلة؟ وهيهات أن يُغيّر هذا الزواق من الأمر شيئا! ولكن الدمامة سلعة لا بأس بها في سوق الخلاعة، وعشاق اللذة، أو بعضهم على الأقل، لا يرعوون عن مطلب. (٣٩) »

وعندما اصطحبها الشاب إلى الصحراء بسيارته الخردة، اكتشفت أنه معتاد على هذا، وأنه سكير خطير، وأنه لا مكان للحب في قلبه. وقصارى ما يقدمه لقاء ما يحصل عليه من المتعة قطعة نقدية صغيرة لا تسمن ولا تغني من جوع: خمسة قروش فقط. عندئذ أحست ولأول مرة بإهانة لم تشعر بها من قبل أبداً.

والحق أن نفيسة لم تعد منذ حكاية ابن البقال تُسرّ لذكر الزواج. فحتى لو تقدم لها خطيب، فما عساه يكون الرد؟ لقد أصبح ذكر الزواج الآن يخيفها أكثر مما يخيفها عدمه. ولهذا فقد أطبق عليها اليأس، وهو آي اليأس مدعاة للسقوط.. أكثر فأكثر. وظلت تراقب شقيقيها حسين وحسنين كلّ منهما له علاقاته وتجاربه الخاصة. وحسن يقيم هو الآخر في ميدان الخازندار مع إحداهن. أما هي فلم يكن لها إلا الانتظار. وفي ميدان المحطة تعرّف إليها رجل متزوج، وتقدم نحوها، كأنه يعرفها منذ سنوات، ودعاها إلى سيارته، وكانت مترددة، وعندما صحبته في السيارة.. نحو الهرم، تساءلت إن كانت ستظل على هذا النهج، وتستسلم لأي عابر سبيل؟ (٤١)

كانت نفيسة طوال الأحداث تنظر إلى نفسها في المرآة، فلا تصدق أنّ رجلا يمكن أن يُغرم بها، ومع ذلك فها هي ذي تستجيب لمن يلاحقونا بأعينهم الزائغة. والقبح هو مأساتها، وسبب آلامها، وعندما يشعرها أحدهم بأنها حسناء، سرعان ما تضعف ويغلب عليها شعور الأنثى على أي شعور آخر. فتنسى الأم وتنسى حسن وحسين وحسنين، تنسى كل شيء وتستسلم لنزواتها المحمومة. حتى كانت المفاجأة التي تشكل انعطافا حادا وانحرافا كبيرا في سياق الحوادث.

المصير التراجيدي

فقد كان أحدهم قد اصطحبها إلى حيّ السكاكيني، وضبط الإثنان متلبسين. وجاء الخبر إلى الأسرة في أسوأ الظروف وأكثرها حرجا. كان حسن قد أصيب في مشاجرة بأحد الأعراس، والشرطة تطارده، وأما حسنين فكان قد أصبح ضابطا، وتحدثه نفسه بمصاهرة أحمد بيك يسري لعله بهذه المصاهرة يلحق الأسرة بشريحة اجتماعية أعلى، وبطبقة ميسورة. وفي هذه الأثناء وصل أحد رجال الشرطة لاستدعاء حسنين، فظنوا للوهلة الأولى أن الاستدعاء خاص بحسن، وعندما ذهب حسنين إلى المخفر أخبره الضابط أن استدعاءه كان لأمر مهم جداً. وحين سأله إن كانت له شقيقة تدعى نفيسة ظن أن حادثا ربما وقع لها، فأخبره الضابط أنها ضبطت متلبسة مع أحدهم في مكان مشبوه بحي السكاكيني. وأنها ذكرت له أن لها أخا ضابطا فأراد التأكد من ذلك. ونزل الخبر على حسنين نزول الصاعقة، وودّ لو أن الأرض انشقت فبلعته. وعندما رآها تأكد من صحة الأمر. وسأل عن الآخر فقيل له إنه أطلق بكفالة. وأما نفيسة فإنها توسلت لحسنين ألا يقدم على قتلها حتى لا يخسر مستقبله، ويقضي على نفسه بالحبس، ووعدت أن تلقي بنفسها في النيل، وفعلت ذلك حقا .

وظل حسنين يراقب عملية الانتحار، فيما راح بعض الصيادين ينتشلون جثة نفيسة وهم يتصايحون.. صعد السر الإلهي إلى بارئه.. وبعد أن انصرف الرجال اقترب حسنين من الجثة، وتأملها بفزع، فيما كانت الحوادث تتفاعل في داخله، ولم يجد نفسه إلا وقد قفز في النيل قائلا ليرحمنا الله !

النهاية التراجيدية

لقد وقف نجيب محفوظ أمام نموذج العانس وقفة فريدة قلما وقفها كاتب. وإذا تذكرنا أن زمن الحوادث يعود إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى بقليل، وهو الشيء الذي يستنتج من إشارته العابرة إلى أدولف هتلر، قال حسنين: « ألم تسمعا بأن هتلر يعدّ العدة لإشعال الحرب؟ وإذا شبّت، وهجم موسوليني على مصر، ألن ندعى نحن للقتال؟(٤٢) »

وجاء اختيارهذا النموذج في إطار البحث عن اهتماما تلك الفترة. وهذا التوجه هو الذي قاده إلى اختيار حميدة في زقاق المدق . وقد وردت إشارة، على لسان نفيسة، في الرواية، توحي بأن الرجال يحجمون عن الزواج في مثل هاتيك الظروف (٤٣). والإحجام عن الزواج يعني المزيد من العنوسة. ولكن أيقتضي ذلك وجود الكثير من الانحراف والسقوط؟

في بداية ونهاية يشير المؤلف إلى تسامح المجتمع إزاء الشبان، فلهم أن يعاشروا من يعاشرون من النساء، أقر ذلك العرف الديني أم لم يقرّه.. بدليل أنّ حسن في شقته بالخازندار لا يفتأ يقيم مع إحداهن. وقد زاره لأول مرة حسين ولم يعترض. ثم زاره حسنين هو الآخر ولم يعترض. وحسنين حاول مرارا خوض التجربة مع بهية ابنة فريد أفندي. أما نفيسة فلا يجوز لها أن تتجاوز دائرة الانتظار والترقب، على الرغم مما في ذلك من قسوة. فالظروف من حولها قادتها إذن- إلى تشجيع سلمان ثم إلى الوقوع في الفخ. وكلما قررت الانطلاق في اتجاه آخر تذكرت ما هي عليه من قبح، وما هي فيه من يأس، وإحباط، فتزداد تهوراً. ومآل، أو مصير الشخصية الروائية حين تتخذ من السقوط لعبة مسلية، أن تنتهي نهاية مفجعة. هي النهاية نفسها التي تنتظر البطل التراجيدي عادة.



فعقوبة نفيسة، التي يمكن أن تجعل المجتمع يتناسى خطأها هذا، هي أن تموت. لا بيد حسنين، وإنما غرقا في النهر. أن تنتحر، وبانتحارها، تغسل عار الأسرة. وينتهي الأمر دون أن يعلم به إنسان. حتى المصادفة الغريبة، وهي وجود النوتي الذي يحاول إنقاذها، لم يحل دون نفاذ العقاب. العقاب الذي لا يبدو في نظر حسنين كافيا، فلم يلبث أن تداعى شريط الذكريات في نفسه واضطرمت أفكاره، فلم يفق من الصدمة إلا وهو يلقي بنفسه في مياه النهر.

وعلى الرغم من أنّ نجيب محفوظ اتخذ من نفيسة- التي لا يخلو اسمها من دلالة - بادئ الأمر، شخصية مساعدة (ثانوية)،إلا أنها أصبحت في الأجزاء الأخيرة من الرواية موضع عناية

الراوي واهتمامه، وتتجمع لديها معظم الخيوط التي يمسك بها السارد العليم. فهي الشخصية الفعّالة الوحيدة في أكثر الأحيان، ومن خلالها، ومن خلال عملها، وجولاتها، تتفتح الأسرة على العالم الخارجي. ولولاها ما استطاع حسين أن يكون موظفا في طنطا، ولما استطاع حسنين أن يتابع الدراسة في المدرسة الحربية ليتخرج فيها ضابطا بحجم الدنيا مثلما يقولون. وهي التي تمكن الأسرة من تغيير مسكنها في حي شعبي فقير هو عطفة نصر الله، إلى مسكن آخر في حي أرقى قليلا هو شارع شبرا.

الوصفي والوظيفي

وهذا الدور الذي أسنده الكاتب إلى نفيسة يضفي على مأساتها بعداً أعمق. ويجعل من إحساسنا بالنهايه ألتي وصلت إليها إحساساً بأنها تعرضت لأكثر مما يجب، وأن شخصية مثل شخصية نفيسة كان ينبغي أن تلاقي مصيرا أفضل لولا افتقارها إلى الجمال الأنثوي، وهو شيء لا يد لها فيه، دفعها دفعا إلى حافة الهاوية . فالمصير الذي كتب لنفيسة أقوى وأكبر من أن تستطيع الفرار منه. لقد حبك الكاتب الخيوط كلها، وأعدّ الشرك، الذي راحت نفيسة تنزلق فيه شيئا فشيئاً. على أنه وهو في سبيله لإقناعنا أنْ لا علاقة له بهذا المصير، لجأ إلى طريقتين في رسم شخصية نفيسة. لجأ أولا إلى التحليل الوصفي، فأقنعنا بأن نفيسة حرمت من الحد الأدنى من الجاذبية الأنثوية، والصفات التي ذكرها على مدى الرواية، المتناثرة في مدار الحوادث، تارة يخبرنا بها الراوي العليم، وتارة أخرى بما يقوله لها الرجال الذين تعرفت إليهم. منهم عامل الكراج، صاحب سيارة الخردة. والرجل الذي اصطحبها بسيارته إلى شارع الهرم، وآخرون..

ولجأ ثانياً- إلى التحليل الوظيفي.. تاركا لنفيسة حرية القيام بأعمال يستخلص منها أنها تعاني من النقص، أحيانا عندما تنظر في المرآة، وأحيانا عندما تقايس جمالها بجمال الفتاة التي تزوج منها سلمان. وأحيانا عندما تتذكر كلمات الأب « الخفة أحسن من الجمال » ولتوضيح هذا الجانب عمد نجيب محفوظ إلى أسلوب الاستبطان في رسم ملامح الشخصية (نفيسة) وهو أن يتعمد النظر فيما يدور في خلدها من الداخل، والتعبير عن ذلك بما يسمى المنولوغ (أو الحوار الفردي الداخلي) فكثيرة هي الفقرات التي تحاور فيها نفيسة ذاتها،

هذا الدور الذي أسنده الكاتب إلى نفيسة يضفي على مأساتها بعداً أعمق. ويجعل من إحساسنا بالنهايه ألتي وصلت إليها إحساساً بأنها تعرضت لأكثر مما يجب

مفضية للقارىء بما تتسم به من طباع، وما جبلت عليه من صفات، وما يدور في رأسها من أفكار، وما تنوي أن تقوم به أو تمتنع عنه. والشواهد على ذلك كثيرة، وقد أدرجنا بعضها فيما سبق من هذه المقالة، فلا داعي للتكرار.

كلمة أخيرة:

والخلاصة أن نجيب محفوظ تناول في بداية ونهاية نموذج المرأة العانس في الرواية العربية، في زمن مبكر يعود إلى سنة ١٩٤٩ . وهو نموذج سبقه إليه الروائيون الغربيون ؛ فتناوله دكنز، وتناولت الأختان برونتي، وتناوله وليم فولكنر، وآخرون... وقد جاء تناول نجيب محفوظ لهذا النموذج تناولا يلقي باللائمة على الظروف الاقتصادية والاجتماعية حين تودي بالفرد، ذكرا كان أم أنثى، إلى الانحراف، والسقوط،ولا سيما حين تحيط هذه الظروف بالمرأة.

* كاتب واكاديمي اردني

الهوامش:

١. محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، دارالثقافة، بيروت، بلا تاريخ ص ص ٤١-١٣٨
٢. لتفصيل ذلك انظر: عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من ١٨٧٠-١٩٣٨، دارالمعارف، القاهرة، ط٢، ص ٦٧
٣. جورج سالم: المغامرة الروائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٣، ص ١٢-١٥
٤. السابق نفسه ص ٢٩
٥. سناء الشعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ر.ج ، الجامعة الاردنية، عمان، ٢٠٠٦، ص ٢٩٤-٢٩٦.
٦. محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٧٠ ص ٣١
٧. المرجع السابق ص ٣٤
٨. المرجع السابق ص ص ٤٦-٥٦
٩. زياد ابو لبن: المنولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، وزارة الثقافة ودار الينابيع، عمان ط١، ١٩٩٤، ص ص ٦٠-٦١.
١٠. عبد الرحمن ياغي: مقدمات لدراسة الأدب العربي الحديث، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ط١، ١٩٧٥ ص ٢٣٢-٢٦٣ .
١١. روجر آلن: الرواية العربية__ مقدمة تاريخية، ترجمة حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ١١١-١١٢.
١٢. يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦ ص ص ١١٥ ١٢٢.
١٣. انظر ما كتبه عنها محمد نجيب التلاوي في: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٣٠-١٣٢.
١٤. نبيل حداد: مات نجيب محفوظ، الراي الثقافي، ع ١٣١٢٤ الجمعة ١ أيلول سبتمبر ٢٠٠٦ ص ٢
١٥. خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥ ص ٤٩ ٦٠.
١٦. نبيل حداد: السابق ص٢.
١٧. رشيد عناني: عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته، دار الهلال، القاهرة، ع ٤٥٥، ط١، ١٩٨٨ ص ٦٨.
١٨. السابق نفسه ص ٧٥
١٩. لمزيد من النظر في روايات نجيب محفوظ انظر = عبد الرحمن أبو عوف، الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، وعبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ الرؤية والاداة، ونبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، وسعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ. وفوزية عشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ. وصبري حافظ: الحرافيش، مجلة ابداع السنة ١٢ ع ٤١.
٢٠. نجيب محفوظ : بداية ونهاية، مكتبة مصر، القاهرة، ط أولى، ١٩٤٩ ص ٢٤
٢١. المصدر السابق ص ٤٨
٢٢. السابق ص ٥٠
٢٣. السابق ص ٦٨
٢٤. السابق ص ٦٩
٢٥. نفسه
٢٦. السابق ص ٦٨
٢٧. السابق ص ٦٩
٢٨. السابق ص نفسه
٢٩. السابق ص٧٠
٣٠. السابق ص ٧٢
٣١. السابق ص ٧٤
٣٢. السابق ص ٨٥
٣٣. السابق ص ٩٨
٣٤. السابق ص ١٠٢
٣٥. السابق ص ١٢٤
٣٦. السابق ص١٢٦
٣٧. السابق ص ١٢٧
٣٨. السابق ص ١٣١
٣٩. السابق ص١٣٩
٤٠. السابق ١٤٢
٤١. السابق ص ١٦٤
٤٢. السابق ص ٢٦٠
٤٣. السابق ص ٩٨

عفواً .. نجيب محفوظ

ليلى الأطرش *

«لو وَجَدْتُ توجيها من أحد لتغير مجرى حياتي»!

هكذا وصف نجيب محفوظ اختياره للأدب، ليس اعتراضا على ما وصل إليه من مكانة رفيعة، ولكنه اعتراف بتأرجح رواد التنوير العلمي والأدبي وحيرتهم بين ما يحبونه والنظرة الاجتماعية لخياراتهم. فقد درس جامعيا ليكون فيلسوفا فيحقق مكانة أرفع من الأديب رغم موهبته الفذة، كما أراد أن يكون موسيقيا ليشبع نهمه إلى الفن، فدخل معهد الموسيقى العربية وتعلم العزف على القانون ولكنه ظل صديقا للفنانين ومديرا لمؤسسة السينما، وكتب عشرات السيناريوهات بتوجيه من فريد شوقي وصلاح أبو سيف، وضمت شلة «حرافيشه» فنانين ومخرجين وكتابا ممن خرجوا على المألوف الاجتماعي، أحمد مظهر الفارس الفنان، وتوفيق صالح المخرج الاشتراكي الذي استهوته القضايا العربية الكبيرة، فظل ككاتبه المفضل غسان كنفاني لا يدق الخزان ولا يُسمع صراخه، وتوقفت مسيرته مع أفلامه الجادة التي عجزت جماهيريا عن منافسة حسن الإمام وهنري بركات وصلاح أبو سيف واكتفى بتدريس الفن في المعهد العالي بعد فيلم «القادسية» من إنتاج العراق حيث عمل لسنوات.

لقد تكررت عبارة نجيب محفوظ عن غياب التوجيه من أنيس منصور وهو يصف حالة تأرجحه بين الأدب والفلسفة والفلك والكتابة والغناء، واختصر الحيرة بقوله لي في لقاء مسجل «ما حدش قاللي اعمل كده، أبدا ما حدش قاللي». «تصوري كنت أنا أغني ومفكر نفسي مطرب والمسكين عبد الحليم حافظ في مكتبي يسمعني وهو ساكت».

ومحفوظ الذي حصد جوائز مصرية كثيرة قبل نوبل عكست شخصيته تقلبات كثيرة، في الرأي والرؤيا والإنتاج الأدبي وموقفه من المرأة.

محفوظ كجيله أعجب بثورة سعد زغلول وانتمى للوفد وكره ثورة يوليو دون مجاهرة، وتعصب لشخصية الباشا في «ميرامار» ثم ادعى أن أداء يوسف وهبي العملاق هو الذي أكسب الشخصية بريقها وليس الكتاب، وأصر على حرية تصرف السينما في أي كتاب أدبي والفصل بينهما.

عاش حياته طولا وعرضا، وجاءت شخصياته واقعية تراوحت بين رجال الحارة ممن بقوا فيها أو خرجوا إلى بيئات فرضها واقع التعليم والثورة ثم الانفتاح فاعوجت وتأزمت. وظل مدمنا على مجالسه في مقهى ريش وهيلتون رمسيس وجلسة الحرافيش في أوقات منظمة لا تتغير، فاستقى الأدب من الحياة.

ونجيب محفوظ لم ينصف المرأة ككتاب جيله، فهي إما مقموعة أو ساقطة، وما بينهما مكانها البيت لا الأدب، تماما كما فعل حين تزوج وهو في الأربعينيات فأخفى زواجه عن أقرب أصدقائه حتى رزق بطفلتيه. ولم يغادر محفوظ القاهرة ليس لزهده في السفر وإنما لأنه عانى من فوبيا الطيران ولم يقترب من ربطة العنق لإحساسه بأنها تخنقه كما قال لي في لقاء تلفزيوني.

بين محفوظ التاسعة عشرة ومنتصف تسعيناته كم بقي من آرائه حول المرأة؟

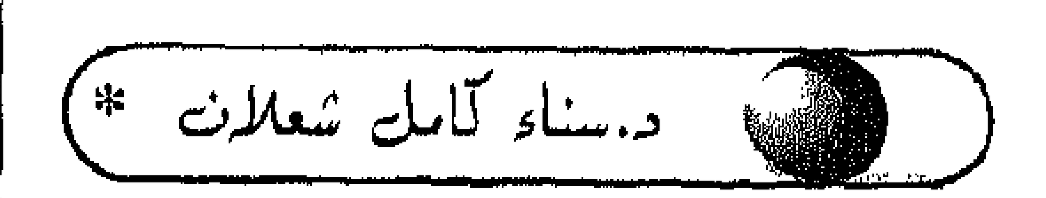
تقول دراسة مقارنة لأعماله قدمت في سويسرا أنه كتب مقالا وهو في التاسعة عشرة يدعو إلى تعليم الفتاة ولكن دون أن تعمل في دواوين الحكومة لأن ذلك سيساعد على انحلال الأخلاق وتفشي البطالة بين الشباب!!.

لقد استهوته شخصية الساقطة وتبرير سقوطها أكثر من نضال النساء ومعاناتهن من أجل حقوقهن، ورغم أن شخصية المتمردة الساقطة شديدة الجاذبية والتوهج ومغرية للكتابة، إلا أنه لا بد من دراسة العوامل النفسية التي دفعته إلى هذا، هذه هي مهمة النقد لا مجرد التبجيل والتعظيم حتى لكاتب بحجم محفوظ يعتبر تناول شخصيته الخاصة تطاولا ومحاولة للشهرة.

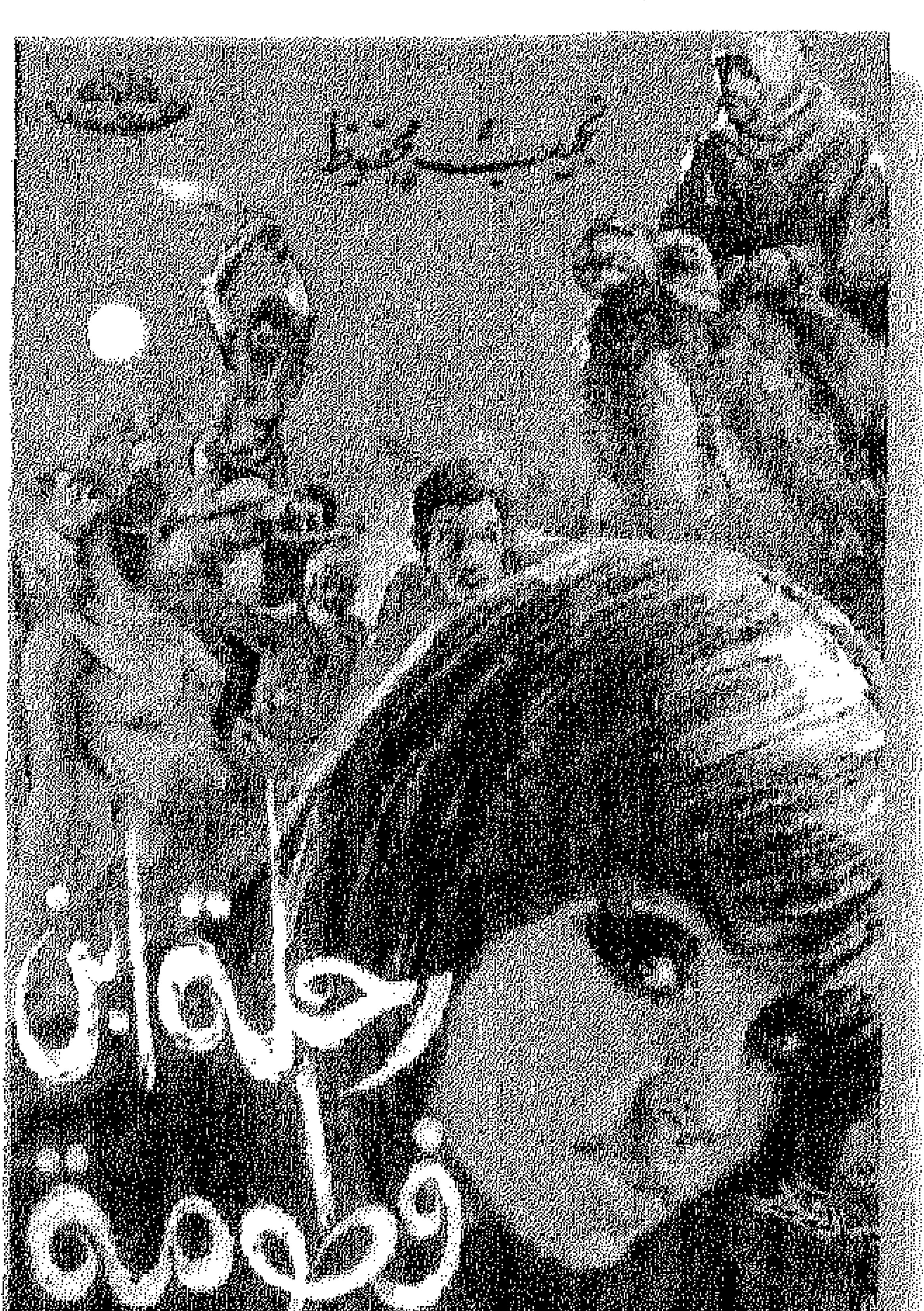
لقد حكمت محفوظ الإنسان جملة أسرار تكتم عليها فهل ينبشها النقد بعد رحيله؟

* روائية أردنية

الرحلة الأسطورية في رواية (رحلة ابن فطّومة) لنجيب محفوظ


د. سناء كامل شعلان *

تقوم رواية (رحلة ابن فطّومة) على حدث أسطوري، وهو الرحلة والتطواف في عوالم أسطوريّة، وهذا النوع من القصص يذكّرنا بالكثير من الرحلات الأسطوريّة التي قام بها أبطال أسطوريون لأسباب متباينة. فالأسطورة الفرعونية تحكي أسطورة (رع) إله الشمس في النهار، وتبدأ رحلته عندما يطرق باب الحياة خارجاً من جوف أمّه (نوت)، ليصعد بكلّ عظمة وأبّهة وفخار إلى صفحة السماء، ليقلّه زورق خفيف، وينازل الشر، المتمثّل في (أبوفيس)، ويطرد الظلمات، فإذا أسفر الصبح عاد بانتصاره وجلاله(١).



كذلك قامت (إيزيس) برحلة مضنية في أقاليم مصر كلّها، حتى استطاعت أن تجمع أشلاء زوجها (أوزيريس)، الذي قتله أخوه (ست) الشرير، ثم استطاعت أن تردّه إلى الحياة بكلماتها السحريّة، التي تعلّمتها من الإله (رع) بالحيلة(٢). وقد ارتبطت رحلة القمر برحلة الإله (أوزيريس) من الموت إلى الحياة، إذ تُعدّ رحلته دلالة على موت الإله وبعثه، فقد كان (أوزيريس) الصورة الليلية للشمس (رع)(٣). ورحلة الموتى من الحياة إلى الحياة الآخرة، هي رحلة أسطوريّة كذلك عند المصريين القُدامى، تتخذّ لها الكثير من المصاعب والمشاق، لذلك فقد ألّف المصريون كتاب الموتى، ووضعوه في لفائف الميت؛ ليكون مرشداً له في طريق العالم الآخر، وحامياً له هناك بما فيه من تراتيل وأناشيد وكلمات سحريّة وتعاويذ حامية(٤).

وتذكر الأسطورة الإغريقية أنّ (أوديسيوس) بطل حصار طروادة، لم يُكتب له أن يعود إلى بيته مباشرة، بل وجد نفسه متورّطاً في رحلة في البحار، امتدت لعشر سنوات، طوّف فيها على عوالم أسطوريّة عجيبة، خلّدها (هوميروس) في إلياذته(٥). كذلك نجد البطل الأسطوري (هرقل) ابن الإله (زيوس)، يتعرّض إلى مكيدة من زوجة أبيه (حيرا)، آلهة السماء، فيُجبر على أن يكون في خدمة ابن عمه (يورسثيوس) ملك (آرجوس) و(ليسين)، فيكلّفه باثني عشر عملا مستحيلا، تتطلّب منه التطواف على كثير من دول العالم القديم، فيقوم (هرقل) برحلته المعنّاة، وينجح في تحقيق المهام، بفضل مساعدة الآلهة/ التي أشفقت عليه، فأعطته (أثينا) خوذة، وأعطاه (هرميس) سيفاً، وأعطاه (زيوس) درعاً، ووهبه (أبولو) قوساً وسهاماً(٦).

كذلك تذكر لنا بعض الأساطير أنّ (الخضر) طوّف في الدنيا، حتى وصل إلى ينبوع الحياة، فشرب منه، وأصبح من الخالدين، وغدا كل مكان يدوسه أخضر(٧). كذلك يخوض (دانتي) رحلة أسطوريّة في العالم الآخر، بقيادة شبح (فرجيل) في الملحمة الشهيرة (الكوميديا الإلهية)(٨).

وفي تراثنا العربي الكثير من الرحلات إلى عوالم أسطوريّة، كالرحلة إلى عالم الجنّ والعفاريت في رسالة (التوابع والزوابع) (لابن شهيد الأندلسي)، والرحلة في العالم الآخر في (رسالة الغفران) (لأبي العلاء المعرّي)، والرحلات السبع التي قام بها (السندباد) البحري في ألف ليلة وليلة، مطوّفاً في عوالم أسطوريّة(٩).

و(أورفيوس) الموسيقي الإغريقي الشهير، ابن الإله (أبولو) كان له كذلك رحلة أسطوريّة، إذ نزل إلى العالم السفلي؛ ليسترجع زوجته الحورية (يوريديسي)، التي لدغتها أفعى، فماتت، واستطاع أن يسحر بموسيقاه (هاديس) و(بيرسيفوني)، فسمحا له أن يستعيد زوجته بشرط أن لا ينظر إليها طوال رحلة الصعود إلى العالم الأرضي، لكنّ (أورفيوس) فشل في أن يمنع نفسه من ذلك، والتفتّ بحماقة ناظراً إلى زوجته،

فسرعان ما اختفتْ، وأُعيدتْ إلى أعماق مستقرّ الموتى، وإلى الأبد(١٠).

وفي الأساطير البابلية القديمة، نزلت الآلهة الشهيرة ()عشتار) إلى العالم السفلي، كي تستعيد زوجها المتوفى (تمّوز)، ولاقتْ هناك العذاب الأليم على يديّ أختها الكبرى (ايريشكيكال) وزوجها الإله (نرجال)، ويبدو أنّ (عشتار) نجحت في الخروج من العالم السفلي بطريقة ما برفقة زوجها (تمّوز)(١١).

وتتباين أسباب الرحل الخيالية، فمنها الدوافع الوجدانية، المتمثّلة في الحلم بالحرية، والحيرة والقلق، والخوف والرهبة، والقهر الاجتماعي، والثورة والتمرّد، ومنها الدوافع الاجتماعية والسياسية، ومنها الدوافع الفنية والفكرية، مثل الرغبة في التجديد، ومحاكاة القدماء وإحياء التراث(١٢).

أمّا (رحلة ابن فطّومة) التي يحاول المؤلف أن يوهمنا بأنّها محاكاة خيالية لرحلة ابن بطوطة الشهيرة الموسومة باسم (تحفة النّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار) فهي رحلة مختلفة تماماً في الشكل والغاية، فهي رحلة تكتسب ابتداءً أسطوريّتها من بعديها الزماني والمكاني، فهي وإن أوهمتنا بأنّها تطوف في الجغرافيا، إلاّ أنّ ذلك الوهم سرعان ما يتبدّد، إذ إنّنا نكتشف أنّ الأماكن التي يزورها أماكن وهمية، لا وجود لها إلاّ في خيال الكاتب، وإن كان من الممكن للقارئ أن يدرك مغزاها من الوصف، وسياق الأحداث، وعند ذلك سيكتشف القارئ أنّه لم يتابع رحلة مكانية جغرافية، كما هو مُتعارف عليه في أدب الرحلات حسب، إذ إنّ الرحلة في التعريف العام «انتقال الإنسان من مكان إلى آخر»(١٣)، بل هي رحلة زمانية رأسية لا أفقية، تستعرض عبر تاريخ الإنسانية أهم محطات المذاهب السياسية والاقتصادية. بحثاً عن النظام الأمثل القادر على إقامة مجتمع إنساني سعيد. «فرحلة ابن فطّومة إذن رحلة ذهنية أكثر منها رحلة جغرافيّة؛ وهي في الواقع جولة حائرة بين المذاهب السياسية والاقتصادية أكثر مما هي بين البلدان والشعوب»(١٤)، ويمكن أن نعدّها كذلك رحلة في النفس الإنسانية :لأنّها تتوغل فيما وراء المطلق(١٥).

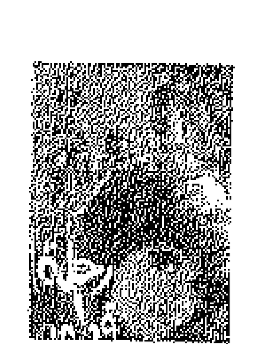
(فابن فطومّة) ينطلق في رحلته هذه بعد أن تتجمّع لديه الأسباب التي تدفعه للقيام بها، فهو فتى ذو ذهن متسائل وروح قلقة، ويتمتّع بوعي اجتماعي وسياسي، إلا أنّه غير راضٍ عن دار الإسلام التي يعيش فيها، لما فيها «من ظلم وفقر وجهل»(١٦)، لذلك ينعتها بأنّها دار زائفة(١٧)، ويعقد النيّة على السفر، كي «أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي»(١٨). كما أنّه على المستوى الاجتماعي يعيش اختلالاً في علاقاته الأسريّة، تكشف عن مدى تهاوي البناء الاجتماعي، إذ يسمّيه أخوته لأبيه (بابن فطّومة)، نسبة لأمّه، وتبرئه من قرابته، وتشكيكاً في نسبه، فيكبر وحيداً في رعاية أمّه، بعد أن مات أبوه، وترك لهما ثروة تضمن لهما حياة رغيدة حتى آخر العمر(١٩)، ويكون الصدام الأوّل (لقنديل العنّابي) الملقّب (بابن فطّومة) مع السلطة عندما ينتزع الحاجب الثالث للوالي خطيبته، (حليمة)، ابنة (عدلي الطنطاوي)، ويتخذها زوجة رابعةً له(٢٠). فيشعر (ابن فطّومة) بمدى بشاعة الواقع ومرارته، إذ إنّه يعاني من الظلم في مجتمع إسلامي «خانني الدين، خانتني أمّي، خانتني حليمة، ألا لعنة الله على هذه الدار الزائفة»(٢١)، يقرّر عندها أن الشروع في رحلته، حتى يصل إلى دار الجبل، ويقول لمعلّمه الشيخ (مغاغة الجبيلي): «سأزور المشرق والحيرة والحلبة، ولكنّني لن أتوقّف كما توقّفت بسبب الحرب الأهلية، التي قامت الأمان، سأزور الأمان والغروب، ودار الجبل»(٢٢).

ولم تكن دار الجبل هذه إلاّ المكان المبتغى، الذي يقول عنه الشيخ (مغاغة) «تسمع عنها الكثير، كأنّها معجزة البلاد، كأنّها الكمال الذي ليس بعده كمال، لم أصادف في حياتي آدميّاً ممّن زاروها، ولا وجدت كتاباً أو مخطوطاً، إنّها سرّ مغلق»(٢٣).

وبما أنّ (ابن فطّومة) قد وضع نصب عينيه هدفاً عسيراً لرحلته، وهو أن يعود إلى وطنه بالدواء الشافي(٢٤)، وأن يزور دار الجبل، التي ما صادف أحداً وصل إليها، فلا عجب أن نجده يفشل في مسعاه، عائداً إلى وطنه بخُفي حُنين، «لعلّ هذه هي النهاية الوحيدة المعقولة في نطاق النسيج الرمزي للكتاب من جهة، ومغزاه المعاصر من جهة أخرى»(٢٥). وبذلك لا يسيطر (ابن فطّومة) على خط المعادلة المشهورة للبطل الأسطوري، الذي ينفصل عن مكانه، ثم ينطلق في رحلته، ثم يعود إلى وطنه بعد الانتصار(٢٦) لكي يزوّد بني البشر من جنسه بالنعم والبركات(٢٧).

وتكون دار المشرق أوّل مكان يقصده (ابن فطّومة)، فيكتشف أنّ دار المشرق أرض وثنية، يعبد أهلها القمر، وهم قوم بسطاء فقراء عراة، يعيشون في مجتمع أمومي، الجنس فيه مباح بلا قيود، والنسب للنساء(٢٨)، وديانتهم ديانة بدائية وثنية تقوم على مبدأ اللذة، أمّا نظامهم السياسي الاقتصادي، فإنّ صاحب الفندق يلخصه على النحو الآتي: «دار المشرق عبارة عن عاصمة وأربع مدن، لكلّ مدينة سيّد هو مالكها، يملك المراعي والماشية والرعاة.. والقصر الذي شاهدت هو قصر سيد العاصمة، هو أكبر السادة وأغناهم، ولكن لا هيمنة له على أحد منهم»(٢٩). ويتضح من هذا الوصف أنّ دار المشرق هي الرمز للمرحلة المبكرة من تاريخ البشرية، فهي على أوّل سلم الحضارة، وبذلك فهي دار أسطوريّة، من حيث أنّ زيارتها، تعني أنّ (ابن فطّومة) ارتد بالزمن لألوف السنين، حتى عاد إلى وقت كانت البشرية فيها مجتمعاً قبلياً رعوياً، لم يكتشف الزراعة بعد.

وفي دار المشرق يخوض مع الخائضين طقوس الحياة في تلك الدار، فيتحرّر من ملابسه إلاّ قطعة تستر عورته، ويمارس الجنس مع امرأة تعجبه هناك اسمها (عروسة)، دون عقد زواج أو أيّ مراسيم، إذ يكفي أن تُعجب امرأة برجل حتى تمارس الجنس معه. وفق السلوك الأوّل للبشرية، إذ كانت ثمة إباحية تامّة(٣٠)، وبعد ذلك يُنسب الطفل إلى أمّه، وذلك إشارة بالطبع إلى المجتمع الأمومي، نسبة إلى الأمومة(٣١). وعندما أصرّ (ابن فطّومة) على الزواج من (عروسه)، لم يجد إلاّ بديلاً واحداً لفكرة الزواج، وهو أن يستأجرها من أبيها، ففعل، فانتقلت (عروسه) للعيش معه في غرفته في الفندق، حيث أنجبت له أولاده: رام، عام، لام(٣٢).



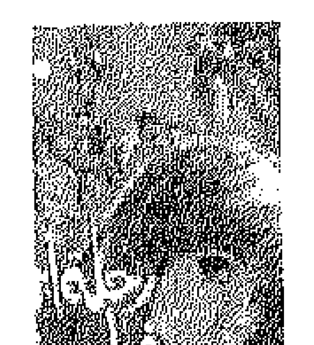
وينتقل (ابن فطّومة) إلى دار الحيرة انتقالاً غير جغرافي بعد ذلك، كما يوهمنا المؤلّف، وأنّما انتقالاً زمنياً كذلك، إذا هو خطوة جديدة على سلم الحضارة البشرية، حيث البشر يعرفون الزراعة، ويدينون بالولاء لملكهم الذي يعطي لنفسه حقّاً إلهيّاً في الحكم، وفي دار الحيرة يقضي (ابن فطّومة) عشرين عاماً في السجن بتهمة زائفة.

ثم ينطلق (ابن فطّومة) في رحلته، فيصل إلى دار الحلبة، التي تستأثر بلبه من اللحظة الأولى؛ إذ يجدها المجتمع الأمثل للحرية، فهي أرض الحرية والثروة والحضارة المتطوّرة، وفيها يشعر بأنّه يلقي بشراً للمرة الأولى «بشراً لهم وجودهم ووزنهم وإدلالهم بأنفسهم»(٣٣)،

ويشاهد مظاهر كثيرة للحرية، ويدهشه أنّ أصحاب الديانات المختلفة يتمتعون بالمساواة أمام القانون، وأنّ رئيس الحكومة يُنتخب لفترة من الزمن معلومة، يتعيّن عليه بعدها أن يترك الحكم، ويدرك كذلك أنّ إيمان دار الحلبة ينحصر في العلم وحده، وهو يغنيهم عن كلّ شيء، حتى عن الإله نفسه(٣٤). وبذلك ندرك أنّنا قد قفزنا قفزةً زمنيةً كبيرةً مع (ابن فطّومة)، وأنّنا في قلب العالم الغربي الرأسمالي العلماني، الذي يفتن (ابن فطّومة) زمناً، ثم لا يلبث أن يدرك قصوره في بعض النواحي، لا سيما أنّه نظام غير أخلاقي أو إنساني، يرفض الضعفاء «لا مكان للعجزة بيننا»(٣٥). فيقرّر (ابن فطّومة) أن يترك دار الحلبة، التي أقام فيها زمناً، وتزوج فيها، وأنجب أطفالاً، وأقام تجارة رابحة: ليكمل رحلته في البحث عن المدينة الفاضلة، والنموذج الأصح للبشريّة.

ويصل (ابن فطّومة) إلى دار الأمان، التي يُستقبل عند بابها بجملة «أهلاً بكم في دار العدالة الشاملة»(٣٦)، ويُخصّص)لابن فطّومة) مُرافق إجباري: ليصحبه في كلّ جولاته في المدينة، وليراقب كلّ تحركاته، حتى أنّه يرافقه إلى الحمام، عند ذلك نعلم أنّنا فيما كان يُسمى بالاتحاد السوفيتي.

لكن سرعان ما يضيق (ابن فطّومة) بهذه الدار، لا سيما عندما يجد الناس تعمل حدّ الإنهاك، ويرى الرؤوس البشرية المقطوعة محمولة على الحراب في احتفال سياسي عام، وعندما يسأل عن السبب يعرف أنّهم قد انتقدوا النظام(٣٧). ويصدر (ابن فطّومة) حكمه على الدار قائلاً «إنّها دار عجيبة، أثارت إعجابي لأقصى حدّ، وأثارت اشمئزازي لأقصى حدّ»(٣٨).



وينتقل (ابن فطّومة) إلى دار الغروب، وهي دار جديدة أسطوريّة، إذ إنّها تأتي بعد آخر مراحل تطوّر أنظمة المجتمع الإنساني، بعد أن يكتشف (ابن فطّومة) أن ليس ثمة مجتمع أمثل، ولا علاج ثانياً يعود به إلى وطنه دار الإسلام. وفي دار الغروب يجد شيخاً ناسكاً يمتلك قوى روحية عظيمة، يأتيه المسافرون من سائر أنحاء الدنيا، كي يعدّهم للرحلة الكبرى، إلى دار الجبل، ويقوم الناسك بتدريبهم روحيّاً عن طريق الغناء، إلاّ أنّه يقول (لابن فطّومة): أنّ «عليهم أن يستخرجوا من ذواتهم القوى الكامنة فيها»(٣٩). ويبدأ (ابن فطّومة) في رحلته النفسية، إلاّ أنّه يُجبر على قطعها عندما يداهم دار الغروب جنود دار الأمان، فيضطر مع من معه إلى الشروع في رحلة دار الجبل، وهم غير مؤهلين لذلك، إذ إنّ تدريبهم الروحي لم يكن قد تمّ بعد.

وفي الفصل الأخير من الرواية/ الرحلة يكون المآل، الذي يعطيه نجيب محفوظ عنوان (البداية)، وهو عنوان موح بما يعنيه محفوظ بهذه الدار، ويصل (ابن فطّومة) إلى سفح الجبل بعد رحلة شاقة عبر الصحارى، وتنتهي الرواية وقد وصلت قافلة (ابن فطّومة) إلى السفح، حيث الرحّالة يقفون يتطلّعون إلى القمة المحلّقة بين الغمام، متسائلين إن كان سيُقدّر لهم أن يصلوا إلى الجنّة، ولكنّنا لا نعرف الإجابة، إذ تقف عند هذا المقطع المخطوطة التي أخبرنا المؤلّف من البداية أنّ الرواية تعتمد عليها(٤٠). «والحقّ أنّ نجيب محفوظ قد اختار لروايته هذه نهاية طبيعية تماماً؛ ذلك أنّه لما كان الكتاب في جوهر معناه يمثّل رحلةً في الزمان التاريخي من فجر المجتمع البشري إلى قيام الدولة الشيوعية، فليس هناك ما هو أنسب من أن يقف عند الحاضر تاركاً علامة استفهام بشأن الوجهة التي ستأخذها البشرية مستقبلاً في طريق الرقي الاجتماعي»(٤١).

فرحلة (ابن فطّومة) لم تكن رحلة جغرافية عادية، بل كانت رحلة أسطوريّة، اخترقت الأزمان والأماكن، وطوّفت بالرحّالة (ابن فطّومة) على أشهر الأنظمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية في تاريخ البشرية، وانتهت محمّلة بالإخفاق لبطلها، إذ لم يجد الدواء الشافي لأمّته الإسلامية، فوجد الفرار إلى دار الجبل الأسطورية حلاً لمعضلته، وتعويضاً عن فشله في تحقيق هدف رحلته.

---

* كاتبة وأكاديمية من الاردن

الهوامش

١- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ط١، ترجمة صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ٣٣-٣٤.

٢- نفسه: ٦٣، ٦٧؛ طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والاساطير، ط١، جروس برس، بيروت، ١٩٩٦، ٥٢، ٥٧.

٣- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة: ٦٣.

٤- نفسه: ٢٠٦-٢٠٧

٥- انظر تفاصيل الرحلة: هـ. أ. غيربر: أساطير الاغريق والرومان، ط١، ترجمة حسني فريز، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٦، ٢٧٩-٣٢٥.

٦- انظر: نفسه: ١٤١-١٤٩.

٧- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤، ٢٠٠.

٨- انظر تفاصيل الرحلة: دانتي أليجييري: الكوميديا الالهيّة، ترجمة حنّا عبّود، ط١، دار ورد، دمشق، ٢٠٠٢.

٩- انظر الرحلات السبع في ألف ليلة وليلة، ج٣، ط٥، دار مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧.

١٠- لطفي خوري: معجم الأساطير، ج١، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ٨٠-٨١.

١١- انظر تفاصيل الرحلة: طه باقر: مقدّمة في أدب العراق القديم، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٦، ٢٣٥-٢٤٨.

١٢- انظر تفصيل ذلك: محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، ١٩٩٩، ٦٧-٩٢.

١٣- حسين جمعة: أدب الرحلة، ط١، الشركة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩١، ١١٢.

١٤- رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥، ١٠٢.

١٥- سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ط١، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٩٨.

١٦- نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ١١.

١٧- نفسه: ١٧.

١٨- نفسه: ١٩.

١٩- نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ٦-٧.

٢٠- نفسه: ١٧.

٢١- نفسه: ١٧.

٢٢- نفسه: ١٨-١٩.

٢٣- نفسه: ١٠.

٢٤- نفسه: ١٩.

٢٥- رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٣.

٢٦- جوزيف كامبل: البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، ط١، دار الكلمة، دمشق، ٢٠٠٣، ٤١.

٢٧- نفسه: ٤١.

٢٨- نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ٤١.

٢٩- نفسه: ٣١-٣٢.

٣٠- نفسه: ٣٩-٤١.

٣١- نفسه: ٤١.

٣٢-نفسه: ٥٢.

٣٣- نفسه: ٨٧.

٣٤- نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٠١.

٣٥- نفسه: ١٠٢.

٣٦- نفسه: ١٢٠.

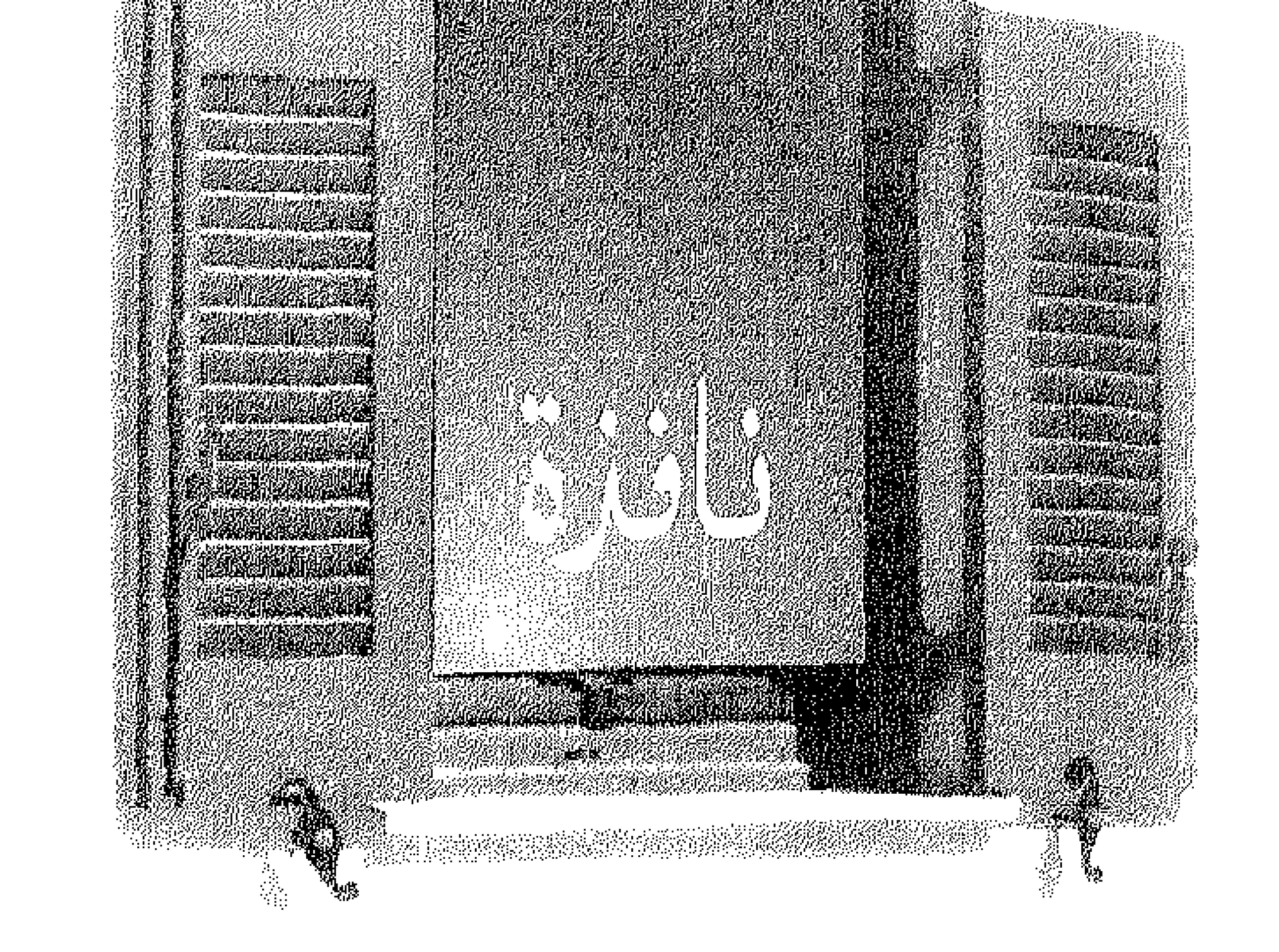
٣٧- نفسه: ١٣٧.

٣٨- نفسه: ١٣٣.

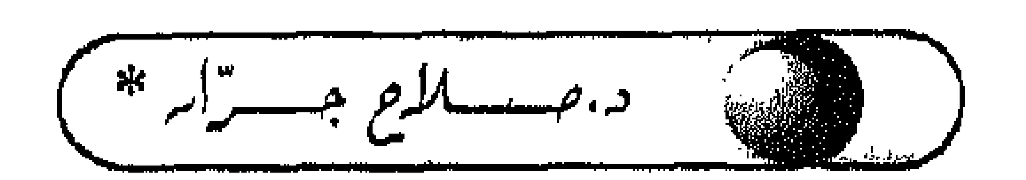
٣٩- نفسه: ١٤٧.

٤٠- نجيب محفوظ: رحلة ابن فطّومة، ١٥٨.

٤١- رشيد العناني: نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور، ١٠٩.



تجسير الهوة بين النظري والعملي في البحث العلمي العربي



ثمة مما يؤخذ على البحث العلمي عند الباحثين العرب اتساع الهوة بين الجانب النظري والجانب العملي التطبيقي سواء في أهدافهم البحثية أو في مناهجهم أو في النتائج التي يتوصلون اليها ، ولا تقتصر هذه الظاهرة على الأبحاث العلمية البحتة من فيزياء وكيمياء ورياضيات وغيرها ، بل تمتد لتشمل العلوم الانسانية مثل علم الاجتماع والفلسفة والتربية والآداب ، ويمكن ان نستثني بعض التخصصات التي لا يمكن أن تقوم الا على الجانب التطبيقي العملي مثل الطب والزراعة.

وتتجلى هذه الهوة في كون كثير من الأبحاث والرسائل الجامعية تتناول موضوعات وأطروحات من غير الممكن ترجمتها عمليا على أرض الواقع ، وبالتالي تظل حبيسة الأوراق والكتب والمجلات العلمية غير المقروءة ولا تجد أي فرصة لتطبيقها عمليا في المؤسسات والمصانع وبين الناس ، حتى ليبدو للقارئ أن هذه الأبحاث بشكلها النظري هي طلاسم وأحاج وألغاز وأمور غريبة.

كما تتجلى الهوة بين النظري والعملي في البحث العلمي أنك اذا سألت حامل درجة عليا عن جزئية عملية في مجال تخصصه فأنك لا تجد لديه اجابة شافية ، حتى في مجال الأدب ونقده ، فأنك تجد الكثير الكثير من النظريات النقدية والأدبية التي تسبب قراءتها لك الدوار لغلبة المصطلحات الغامضة عليها ، فإذا طلبت من أحد المحتفين كثيرا بهذه النظريات أن ينقد لك نصا أدبيا وفق ما تعلمه من هذه النظريات لما ألفيت لديه جوابا يشفي الغليل ، ذلك لأنهم يخوضون في الغالب في ما لا مجال لتطبيقه على أدبنا العربيّ.

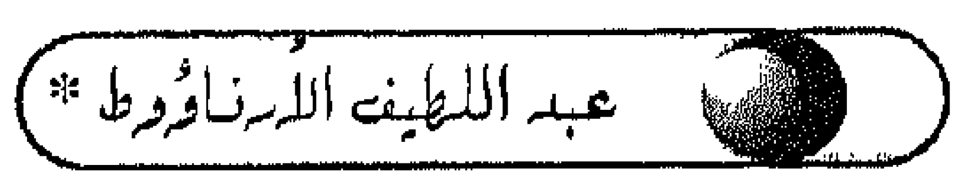
وفي مقابل ذلك نجد الدراسات النظرية في دول العالم المتحضر تصب بشكل مباشر وسريع في تطبيقات عملية ومجالات حيوية فلا يضيع منها شيء سدى. ولعل السر في هذه الهوة الشاسعة بين الدراسات النظرية وتطبيقاتها العملية في بلادنا أن معظم تلك النظريات بدءا من نظريات الفيزياء والكيمياء ومرورا بنظريات الفلسفة والتربية وعلم النفس وعلم الاجتماع ووصولا الى نظريات النقد الأدبي هي في الواقع منقولة عن نظريات أجنبية ، وأن أقصى ما يفعله الباحثون العرب هو ترجمة تلك النظريات اما ترجمة مشوهة تؤدي الى غموضها ، أو العمل على التوسع في هذه النظريات بأضافة أقوال أشتات من هنا وهناك الى مبادئها. والسر الثاني في اتساع الهوة بين النظرية والتطبيق نقص المختبرات العلمية في بلادنا والتردد في توفير مثل هذه المختبرات بسبب تكاليفها الباهظة والخوف من عدم نجاح التجارب وبالتالي خسارة أموال كثيرة لقاء تجارب غير مضمونة النجاح. وثالث هذه الأسباب أن هذه الدراسات النظرية لا تكاد تحمل جديدا ، وما دامت تمثل اجترارا لنظريات قائمة في الغرب فإن المنتجات المتولدة عن هذه النظريات متوافرة في الأسواق الغربية بأسعار أقل بكثير من تكاليف التجارب عليها في بلادنا ، فنذهب الى الاستيراد ونعفي أنفسنا من عناء التجربة والتطبيق العملي. ان اتساع الهوة بين النظرية والتطبيق في أبحاثنا العلمية هو عامل رئيسي من عوامل تخلفنا العلمي والتكنولوجي والمعرفي عن سائر الأمم ، كما أن الانفصام بين اتجاهات البحث في بلداننا وبين متطلبات التنمية وحاجات المجتمع وهمومه هو سبب رئيسي من أسباب عدم ثقة المجتمع بمؤسساته العلمية والبحثية وقلة دعمه لهذه المؤسسات.

وعليه فانه لا مفر من أجل نجاح الأنشطة البحثية من ربطها بواقع المجتمعات واحتياجاتها وتقريبها من مفاهيم الناس ومن توجيهها لتصب في تطلعات المجتمع ، ولا بد كذلك من توفير جميع المستلزمات من مختبرات وتجهيزات وأموال وغيرها.

---

* كاتب وأكاديمي أردني

غادة السمان
بين المطرقة والسندان عند امرأة عربية



عبد اللطيف الأرناؤوط *

تسلط الكاتبة غادة السمان الضوء على تطور حركة تحرير المرأة في العالم العربي ومواقفها الفكرية والثقافية في كتابها (امرأة عربية وحرة) خلال أربعين عاماً من الزمن، خضعت فيه قضية تحرير المرأة في الشرق والغرب لكثير من الانفلاش وأسهم في تشتتها وإملاء مساراتها التاريخية عوامل اقتصادية واجتماعية وثقافية لم تكن «غادة» بمعزل عنها، فقد اتسعت رؤيتها للمشكلة بتأثير تجربتها الحياتية، واهتمامها برصد كل ما يتعلق بهذه المشكلة العالمية والقومية، وابراز هاجسها الداخلي الذي يتمثل بقلقها البالغ من سوء فهم دعوتها الى تحرير المرأة لبنات جيلها في التصرف والدعوات التي ظهرت في النتاج الفكري والثقافي لجيل من الأدباء والمثقفين ورجال الفكر ممن عارضوا دعوتها او ايدوها من الرجال والنساء دون أن يحسنوا تمثل رؤيتها لأبعاد المشكلة، أو بسبب مواقف كيدية من بعضهم فرضتها العقلية الجامدة والحفاظ الأعمى وسوء الفهم للتراث ومعطياته.

غادة السمان
إمرأة عربية.. وحرة
الأعمال غير الكاملة ١٦
منشورات غادة السمان

وقد اتخذ سوء الفهم في الحركة النسوية مظاهر متعددة منها تحميل الرجل مسؤولية الظلم الواقع على المرأة، وهو شريكها الإنساني في تحمل أعباء هذا الظلم الاجتماعي، او التطرف بالدعوة الى مساواة المرأة للرجل مساواة مطلقة في الادوار الاجتماعية دون النظر الى الفروق البيولوجية بين الجنسين او استغلال مشوّه للدين او سلفية جامدة حجبت عيونها عن التطلع الى النور. وأبرز ذلك سوء فهم المرأة لمعنى تحريرها ولرسالتها الحياتية الخاصة في ممارسة الأمومة ورعاية استمرار البقاء.

وفي دوامة هذا الصخب وجدت الكاتبة غادة نفسها بين السندان والمطرقة. سندان الذين يدّعون بتزمت الحفاظ على الأعراف الاجتماعية، ويعارضون منح المرأة حقوقها الإنسانية بحجة خوفهم عليها من السقوط والابتذال، ومطرقة التقدميين دعاة الثورة المتطرفة لتحرير المرأة دون مراعاة للواقع وللشروط الإنسانية التي تحدد دورها الاجتماعي وتقنن أصول هذا التحرير ودواعيه.

وما من شك في أن نشأة غادة السمان وتربيتها الأسرية في ظل أب مثقف واع قد حررها من سلطة «الحرملك»، وكان للعلم دوره في ذلك، فلم تتخذ دعوتها طرقاً ملتوية أدت الى تدمير ذاتها، أو الاستعلاء على الرجل، وترى (ضرورة توافر العلم لنساء وطني جميعاً في المدن والقرى النائية بلا تمييز، ولن انسى أيضاً شباب الوطن المحرومين من العلم. مشكلاتنا في العالم الثالث متشابكة ومتداخلة، ومن الصعب فصل مأساة المرأة عن مأساة الرجل فيه) ص٩٦.

خلال الرحلة التي قطعتها غادة مسخّرة قلمها لتحرير المرأة والإنسان، عانت كثيراً من حملات النقد والتجريح، والغريب أن مختلف فئات الفصائل الفكرية تصدّت لموقفها: الرجعية منها والتقدمية، وتعرّض ادبها لسوء فهم وتشويه لا بدّ من تجليتهما، فكان كتابها (امرأة عربية.. وحرة) تجلية لمواقفها المعلنة من قضية تحرير المرأة، ورصد لتطور رؤيتها واغتنائها عبر متابعة دقيقة لتحرير المرأة وآثار التجارب التي مرت بها، والأخطاء التي ارتكبت في تطبيق مفهوم تحريرها في الغرب والشرق.

وتعكس مدى اهتمام غادة برسالتها الأدبية ومدى احترامها للقارئ الذي تحرص على أن تقدم له صفوة الفكر الإنساني الذي افرزته قضية التحرير في العالم.

ولم تكتف بالتوقف عند

حدود التنظير بل تجاوزتها إلى متابعة أوجه التطبيق العلمي للتحرير، وما أفرزه من نتائج في حياة الغرب، وهي اذ تقدم التجربة الغربية وتجلياتها، لا تدعو الى تبنيها، وانما تهدف الإفادة من العيوب والمحاذير التي اسفرت عنها لتجنبها، وتمليك الإنسان العربي الوعي في التعامل مع مسألة تحرير المرأة، تقول عن تجربة الغرب (هي تجربة غنية ومهمة تعلمنا منها الكثير في تحررنا كعربيات، كما تعلمنا أن نتجنب كثيراً من سقطاتها وأخطائها الاستفزازية للذكر على حساب ايذاء الذات) (ص١٠٠).

تُرى، هل تبدلت مواقف غادة عبر هذه السنوات الأربعين من قضية تحرير المرأة؟ وهل تراجعت عن مواقفها كما تزعم احدى ناقداتها التي اتهمتها بخيانة بنات جنسها والنكوص عما دعت اليه في مقالاتها التي كتبتها؟

لقد ظلت غادة وفية لدعوتها التي اكتسبت غنىً في العمق، ودعوة الى الحذر من التطبيق المتطرّف لبعض مبادئ هذا التحرير وموقفه من حياة الفرد والأسرة والمجتمع.

ربما جاء سوء فهمها من قراءات مغلوطة لبعض النماذج الإنسانية التي قدمتها في رواياتها وقصصها، فمن طبيعة الأدب القصصي والروائي، وهو ادب غير مباشر، ان يتعرض لإشكالية سوء الفهم حين تتم عملية التناص بين القارئ والكاتب، ولذلك آثرت غادة ان تتوجه الى القراء عبر المقالة الصحفية بما فيها من وضوح ومباشرة لا تحتمل التأويل لشرح مواقفها من هذه المسألة، بعيداً عن اي لبس وغموض، فمن خصائص المقالة انها اقدر على تناول الفكر وجزئياته في العمق، وأوفى في تقديم الأدلة والبراهين من القصة أو الرواية او الشعر، لأن هذه الفنون تقدم الفكر والمواقف الإنسانية بأفقها العام، ولعل الكاتبة انتبهت الى الميزات في الكتابة، فعززت أعمالها الابداعية بنشر مقالات صحفية حول تحرير المرأة منذ أن مارست الكتابة الابداعية.

قد لا يلمس القارئ أي تناقض بين مقالاتها المبكرة واللاحقة، وانما يطالعه نوع من الغنى والتوسع في ابراز جوانب مشكلة تحرير المرأة مع تنامي ثقافتها واطلاعها، وقادها تعمقها في الموضوع الى الحذر والتحذير من الاندفاع في الثورة والتطرف على واقع المرأة العربية دون توجيه هذه الثورة واقامتها على أسس سليمة تصون كرامة المرأة، وتحميها من

تعرّف الكاتبة الفتاة المتحررة بأنها من حيث المبدأ «انسانة تعتقد أنها تحمل قدراً من الإنسانية يساوي القدر الذي يحمله الرجل»

السقوط او الابتذال، وتجنبها ما وقعت فيه المرأة الغربية عبر هذا التحرر من اذلال وامتهان لإنسانيتها واستغلال لانطلاقتها تحت شعارات كاذبة من التمدن والتقدم.

في مقالة عنوانها «دستورنا نحن الفتيات المتحررات» تعرّف الكاتبة الفتاة المتحررة بأنها من حيث المبدأ «انسانة تعتقد أنها تحمل قدراً من الإنسانية يساوي القدر الذي يحمله الرجل» (ص١١)، فهي ليست دمية عصرية الأصباغ والأزياء تحررت من ثيابها وانسانيتها واحترامها لنفسها لا تمثل الا النموذج الحديث للبطالة المترفة والفراغ النفسي.

وتعتقد الفتاة المتحررة أن من حقها أن تملك حق المسؤولية عن ذاتها، والمسؤولية ثمرة الحرية، وتصرّ على أن تملك حريتها لتصنع بها فضيلتها من الداخل بلا أوصياء، وحراس على هذه الفضيلة يعتقدون أنها مخلوق ناقص غير جدير بتحمل هذه المسؤولية أو القدرة على حرية الاختيار، وتصرّ الفتاة على أن تكون نداً للرجل وصديقة له لا جارية تشاطره السرير.. ص١٢.

ونلاحظ مدى دقة هذا الرأي الذي وضعته «غادة» لمفهوم تحرير المرأة، فهو يصلح أن يكون معيارا دقيقا لكل دعوة أو سلوك أو موقف تحرري تسلكه المرأة، وهو رأي يغلق الباب أمام حجج المتطرفين من موقف تحرير المرأة سواء أكانوا محافظين جامدين أم ثوريين متطرفين من أصحاب الشعارات البراقة في الأنظمة الشمولية أو مروجي الرأسمالية والعولمة.

ومنذ زمن مبكر، نشرت غادة مقالاً صحفياً توجهت به الى المرأة ووضعت له عنواناً تحريضياً (جريمة أن تعشق الجارية أصفادها) دعت فيه إلى مؤازرة نساء المجتمع العربي والإفادة من انفتاح بعض الأنظمة العربية على تحرير المرأة بمنحها حق الانتخاب وإدارة البلاد، وتستنكر احتجاج بعض النساء المحافظات على هذه الخطوة، وكأنهن جوار عشقن الأصفاد، فمن الجبن أن تتهيبَ المرأة حمل المسؤولية، متذرعة بالتمسك بحجج دينية، أو الخوف من خطورة الإقدام على مخالطة الرجال، يؤازرهن بعض الكتّاب المتزمتين، وتعلق غادة على موقف تلك النسوة فتقول: «ماذا يقول نصفي إن اختار نصفي الآخر ان يكون مشلولاً، والعدو امامي وورائي وفي كل مكان؟ فلنصلّ من أجل الفراشة التي ترفض قرض شرنقتها لتخرج وتواجه العاصفة، فقد اعتادت أن تكون دودة سجينة.. يا حسرتي يوم تطأ قدما أول امرأة جبين القمر ولا تكون عربية.. فأخواتي ما زلن مصرات على جدل الإشاعات والشعر الحرير وربط أنفسهن الى اوتاد جزر الخوف» (ص١٥).

وترد في مقالة عنوانها (لن يزرعونا بعد اليوم في شرانق الضباب) على شتائم مهاجميها وذرائعهم الواهية ومنها أن نجاح المرأة الغربية يعود إلى طبيعتها وأحوالها، وليست هذه الاحوال ميسرة للمرأة العربية، فلتعد الى قواعدها.. فترد عليهم: (لا أجد سبباً يدعوني للقول بأن المرأة العربية تقلّ عن الغربية ذكاء وحماسة واخلاصاً، فهي لا تريد خلق مجتمع اباحي فقدت فيه الأسرة مكانتها وقداستها وجمالها، كما في السويد على حدّ زعمهم الخاطئ، لكنها تريد خلق مجتمع عربي تمارس فيه فضيلة ذاتية واعية وحياة كريمة تشارك في بناء مقوماتها وتحفظ حدودها) (ص١٧).



ويبدو أن كتابات «غادة» الإبداعية شغلتها بعد ذلك عن متابعة الجدل العقيم مع معارضي التحرر، فآثرت أن تردّ عليهم بأعمال ابداعية يكون لها الأثر في خدمة قضية تحرير المرأة.

إن مقالاتها الهجومية فرضتها مواجهة قاسية للرد على مهاجميها، لكنها خرجت من المعركة أشد تطلعاً وحماسة لمتابعة تحرير المرأة نظرياً وتطبيقياً، وتطوير أسلحتها التي لم تتعد الحجج النظرية والاستشراف الذي يمليه واقع المرأة العربية المؤسي مقارنة بما نالته المرأة في العالم من مكاسب رافقتها خسائر فرضها التطبيق لا بد من متابعتها والحذر منها، فجاءت مقالاتها اللاحقة أعمق غوراً، وأكثر احتفاء بتناول تفصيلات من تحرير

المرأة، حتى يعدّ الكتاب سفراً غنياً جامعاً لتجليات مسيرة المرأة في كفاحها لنيل حقوقها، ومتابعة شاملة للمشكلات التي برزت في هذه المسيرة.

وفي متابعتها للحركة النسائية العالمية التي قطعت أشواطاً في ساحة تحرير المرأة، تبارك غادة المنجزات النسوية المتحققة ذات الطابع الإنساني الذي ينسجم مع تطلعات المرأة للحياة الحرة الكريمة، مثلما تنتقد بعنف بعض مظاهر التطور الذي يحطّ من كرامة المرأة، وينال من إنسانيتها، وتتوجه بالخطاب الى الرجال والنساء معاً، وتندّد بالرواسب التي ما زال يحتفظ بها بعض الرجال والتسطح في الرؤية، وأدوار الذين ما زالوا يمتلكون السيطرة على حياة المجتمع من قادة ورجال فكر واقتصاد استغلوا مواقعهم لحرف مسيرة تحرير المرأة، فصرفوها عن رسالتها الإنسانية وجعلوا منها دمية العصر، وتنتقد بعض المتطرفات الثوريات من النساء اللائي حسبن تحريرهن يصبّ في معركة مواجهة مع الرجل، وقد حمّلنه مسؤولية سجنهن عبر التاريخ، فكان تصرفهن كيدياً بدل أن يكسبنه وينلن دعمه لقضيتهن، وبالغ بعضهن حتى فهمن من التحرر رفضاً لأدوارهن الخاصة في الزواج والإنجاب والحفاظ على البقاء، وفهمنه على أنه تحلل من كل مسؤولية، بل خدمن من استغل تحررهن لمكاسبه، فاخترن لوناً من الحياة الاستهلاكية المفرطة أو الوجودية العابثة المفرغة من الداخل.

تطبق غادة المعايير التي حددتها في رأيها على كثير من النتائج التي وصلت اليها حركة تحرير المرأة في الغرب، وتقف عند التفاصيل الدقيقة التي تبدو صغيرة في آثارها، لكنها بالغة الدلالة على الرواسب الذكورية في التعامل مع المرأة، فما زال الرجل يضع جمال المرأة في المرتبة الأولى من خياراته، وفي المرتبة الثانية إمكاناتها وقدراتها، وتثني على بعض المحاولات الغربية في تنقيح التراث من كل عبارة أو مفهوم يسيء اليها. وفي مقالة عنوانها (فرنسية من نيس تصطاف في صيدا) تبدي اعجابها بالسائحة التي جاءت الى لبنان ولم تحمل معها ثياب السهرة والمايوه بل لباس الميدان وخريطة المواقع الإسرائيلية على نهر «الأدلي» في الجنوب، وخرجت مع رفاقها في قارب مطاطي دمّره الصهاينة بمن فيه.

ثم تمجّد الفدائيات العربيات، وتتطلع إلى مناصرة القضايا العادلة في العالم والتضحية في سبيلها، كما تحذر الحركة النسائية العربية وبعض رموزها من اللواتي وجهنها لدينونة الرجل ومواجهته على أنه عدو للمرأة ومتسلط عليها، وأنه المسؤول عن تخلفها، وترى في ذلك لوناً من الشوفينية خلال النظرة إلى التحرر، وتؤمن (أن مأساة المرأة العربية هي بعض من مأساة وطننا العربي مع التخلف، وأن خصم المرأة والرجل معاً هو ذلك التخلف الجاثم على الصدر) (ص٩٢). فالمرأة أحوج إلى توعية الرجل وكسبه، وتوجيه حركة التحرر إلى خارج منطقة الاستفزاز والتحدي بين الجنسين.

وتعرض الكاتبة صوراً من ثورة النساء على التطرف المبالغ به من بعض النساء اللواتي التزمن بدورهن في رعاية الأمومة، ولم يتخلين عن واجباتهن في الحمل والإنجاب ورعاية الأولاد.

(فالأمومة ليست فخاً والطلاق ليس تحريراً) (ص٣٦) وأن من حق نساء العالم بناء مستقبل عملي دون تدمير للأسرة. وكان ردّ المتطرفات قاسياً وأسفرت المعركة عن عقلنة وتقنين للحركة النسائية والحد من تطرفها، وتعلق الكاتبة غادة فتقول: (سيظل طموح المرأة العربية دائماً أن تربح نجاحها وعملها دون أن تخسر أطفالها وأسرتها) (ص٣٧)، وتندد بمواقف بعض نساء أمريكا المتطرفات في الدعوة لتحرير المرأة إلى المدى الذي يجعل بعضهن يتنكرن لواقع الأنوثة ووظيفتها في الحمل والولادة والإنجاب، وتخشى أن تكون بعض سيداتنا العربيات قد أصابتهن عدوى التطرف الذي يحول المرأة العربية من مهرة في درب العطاء للوطن والأسرة إلى (فأرة في دهاليز الحقد الصغير والتقليد الأعمى لحضارة بدأت هي نفسها بالتنصل من بعض ماضيها بتطويره صوب الأكثر واقعية واعتدالاً) (ص٤٨) وترى أن المرأة العربية سبقت الغربية بحرية واعية لم تستخف بالأطفال والزواج، ويعزّز مواقفها التراث الحضاري الداعم الذي يقدس الأسرة ويباهي بتماسكها، فمن العار أن نستورد التطرف المؤذي ونحطم كيان الأسرة العربية، فنحن كما تقول: (نريد موقد دفء في ركن غرفة أطفال لا حريقاً يقول بيت العروبة) (ص٤٨). وترد الكاتبة غادة على ناقدة سورية اتهمتها بالتراجع عن دعوتها وخيانة بنات جنسها لموقفها المعتدل المتوازن من معنى تحرير المرأة ولأنها ترفض الاعتراف بأدب نسوي له خصائصه، يقوم على اختيار نماذج نسوية تسعى لتحقيق قيمها في القصص والرواية، وتتهمها بالاسترجال لأنها نشأت يتيمة في ظل أب زرع فيها قيمه الرجولية فاسترجلت في ظله.

ترفض غادة هذه التخرصات، فأدبها لا ينتمي إلى جنس ذكوري ولا أنثوي لأنها تنتمي إلى حريتها ولا ضرورة لإطلاق صفة الأدب النسوي على نتاج المرأة الإبداعي ما دام هذا الأدب يدافع عن المظلومين أياً كان جنسهم، فلا مسوّغ لاتهامها باحتقار المرأة، أو البحث عن أسباب غيبية لذلك الاحتقار لخشيتها من أن تلصق بها الدونية أو اتهامها بعقدة التعلق بالأب، إن حريتها الغنية التي تقودها إلى الدفاع عن المضطهدين من الجنسين تمنعها من أن يدور أدبها أو ينتسب إلى (مافيا نسوية مغلقة في لون من العزلة والتقوقع) (ص٥٥).

وتحمل غادة على ألوان من الرهاب الاجتماعي الذي يُمارس على المرأة الشرقية أو تمارسه على نفسها حين تكتم بعض أمراضها المتصلة بالجنس كسرطان الرحم بينما تتكلم المصابات به من الغربيات بكل صراحة وبلا أقنعة، فالمرض ليس عاراً مهما كان نوعه، لكن العار في تكتمنا المؤذي عليه بدلاً من تبادل المعلومات حوله.

وتقدم الكاتبة لمحة عن مسيرة تحرير المرأة في الغرب فترفع شعار (المرأة بلا رجل كالسمكة بلا دراجة) (ص٦٠) وتدعو إلى تجنيب المرأة العربية ما وقع فيه الغرب من سقطات، وتتبنى الاعتدال في معاداة الرجل والمجتمع، ومدّ اليد إليه وإلى المؤسسات لمساعدة المرأة العاملة في أعبائها المزدوجة، وتؤكد أن المرأة العربية نجحت في التوفيق بين الرسالتين، لأنها مارستهما بالمحبة والبذل، وبادلها الرجل تضحياتها بالعون والحنان، فالمحبة هي الأصل لا الرجل أو المرأة، وكذلك الأسرة هي الأصل لا عمل المرأة داخل المنزل مما

تحمل غادة على ألوان من الرهاب الاجتماعي الذي يُمارس على المرأة الشرقية أو تمارسه على نفسها

ينقص من قدر المرأة.

فالحياة خيار واختيار المرأة نوع عملها لا ينقص من قيمتها ولو كانت من حملة الشهادات، والمهم كيف تعمل، لا.. ماذا تفعل؟

لقد أسفرت مسيرة المرأة في الغرب عن تبني هذا الشعار بعد مراحل من عذاب المرأة في الجمع بين عمليها.

لقد كان ردّ فعل الرجال عنيفاً في مواجهة تطرف الثورة النسوية في الغرب وتجلى في التعابير الساخرة في أدب تلك المرحلة التي تتوجه إلى المرأة، فألصق بها الكتاب والشعراء شتى النعوت فيما بين أقوال السلف في الحذر من المرأة وتأكيد خيانتها وكذبها ودونيتها وتآمرها، وإن كثيراً من الرجال النبلاء ساندوا حركة تحرير المرأة، ونذروا نتاجهم الفكري للدفاع عن قضيتها متجاوزين موقف أبي العلاء المعري وتوفيق الحكيم منها، وتعدد غادة أسماء شعراء وكتّاب ناصروا المرأة، وتقدم نماذج من آرائهم وأقوالهم الداعمة.

في المجتمع الشرقي تتعذر المساواة بين الجنسين لأسباب بيولوجية وتربوية ولا بدّ من ترويض الرجل تدريجياً، وردة الفعل كانت في عودة المرأة الى البيت بعد تجربة كدح مضنية قام به جيل تسميه غادة «جيل الديناصورات»، والمرأة اليوم ان عملت تلتمس شتى الأعذار لتخفف من هذا الكدح المزدوج.. تقول: (الحركة النسوية تكون مجدية بقدر قربها من الواقع).

فالرجل اليوم لا يقل كدحه عن كدح المرأة العاملة، فمن يساعد الجنسين على ابتداع انماط جديدة للحياة تحدّ من النزعة الاستهلاكية التي تضاعف كدح الطرفين.

وترى الكاتبة غادة ان الادب الذي افرزته المبدعات الرائدات من النساء ادب موجه للرجل والمرأة، ولا يخلو من النبرة الاجتماعية والصراخ النسوي لدى بعض الشاعرات العربيات اللواتي سخرن شعرهن لشتم الرجل، فظل حبيس حالته الصراخية، والتي ابعدته من الاصالة والعمق والتجديد، وتمجد كل مبدعة لا تتبختر بإبداعها ولا تتحدى الرجل بعطائها.

وتتابع بتحليل لا يخلو من ذكاء بعض مظاهر التحرر الكاذبة في الغرب وما أسفرت عنه من قسوة وتصلب بين الجنسين. كقصة المرأة الحامل في «مترو نيويورك» التي لم يتبرع اي رجل غربي ليتنازل لها عن مكانه كردة فعل لفكرة المساواة بين الرجل والمرأة، والامتهان الذي تعرضت له المرأة في الغرب حين اصبحت سلعة للأغراء تستغل لأغراض تجارية رخيصة، وصرعات «الموضة» التي تكشف مفاتن المرأة في عالم لا ينظر الى جمالها الا على أنه وسيلة لإشباع الشهوة، واقبال المرأة العصرية على التجمّل بالملابس وتسطحها في طلب الصرعات في عالم «الموضة» وجنون التسوق، والاقبال على التعري واجراء العمليات التجميلية.. وتضع «غادة» القراء أمام منحدرات خطيرة انزلقت فيها المرأة الغربية عسى أن يملكوا الوعي لتجنيب المجتمع العربي مآسي هذا التحرر الزائف.

ثمة حقائق تؤيد اعتدال موقف الكاتبة «غادة السمان» من قضية تحرير المرأة والانطلاق من واقعها الاجتماعي والإنساني وليس من شعارات مستوردة متطرفة

❖❖❖

ثمة حقائق تؤيد اعتدال موقف الكاتبة «غادة السمان» من قضية تحرير المرأة والانطلاق من واقعها الاجتماعي والإنساني وليس من شعارات مستوردة متطرفة، وليس في هذا الاعتدال الواعي ما يعدّ خيانة لقضية المرأة بل هو ترشيد لها لتجنيبها الزلل والعثرات.

لقد نالت المرأة الغربية حريتها بدوافع اقتصادية فرضتها الثورة الصناعية والحاجة الى اليد العاملة، فكان تحريرها طفرة لم تسلم من الأذى والعثرات، وما زالت تعاني آثاره بعد مائة وخمسين عاماً من الكفاح، أما تحرير المرأة العربية فقد ساعدت عليه عوامل متعددة منها: الاحتكاك بالغرب والتطور البطيء للاقتصاد العربي، وانتشار التعليم، ومساندة رجال الفكر والأدب. ومع ما نالته من مكاسب تحررية، فإن دواعي التطور كانت تصطدم باستمرار برواسب الماضي، ونزعة الحفاظ الشرقية، لكن سدنة الحفاظ ومدّعي الغيرة على صورة المجتمع التقليدية لم يستطيعوا وقف مسيرة التطور الحتمية، فهم كالجليد فوق ماء النهر المتجمد، يحجب مسيرة النهر من الخارج، والماء يجري شاء الجليد أم أبى. ولا يمكن تسريع هذا التطور بطفرة استثنائية أو بتطرف أرعن أو تقليد مستورد، فالتطور سنة من سنن الحياة لا تتم بطفرة واحدة ولا بدّ لها من مراعاة الواقع وزحزحته تدريجياً، وتحرير المرأة مسألة معقدة توجهه عوامل مادية ومعنوية وثقافية لا بدّ من أخذها بعين الاعتبار، ومن المناسب لدعاة تحرير المرأة أن يعكفوا على دراسة طبيعية أحوال المرأة العربية – كما تقترح الكاتبة غادة بوعي، واقتراح أنجع الحلول لتحقيق تحرير سليم وناجح للمرأة يجنبها العثرات. وتؤكد «غادة» أن للمجتمع العربي حكمته واعتداله، فليس كل ما تبناه المجتمع من أعراف وقيم قابلاً للهدم والتدمير، فيغدو التطور تدميراً.

وجدير بنا دراسة طبيعة العلاقة الأسرية في العائلة العربية. ومن ذلك الرابطة المتينة التي تربط بين الأبوين والأولاد حتى بعد الزواج بسبب حميمية العلاقة الإنسانية ودفئها في الأسر العربية، إذ يشعر الأبوان بمسؤوليتهما تجاه الابن حتى بعد زواجه، وتمتد هذه المسؤولية إلى الأحفاد بينما تتخلى الأسرة الغربية عن مسؤوليتها نحو الابناء بعد أن يبلغوا سن الرشد بموقف عقلاني يتيح للأبوين حياة هادئة في الكبر والتمتع باستقلالهما.

مثل هذه المسائل يجب دراستها، وتوجيه الأجيال عبر مناهج التعليم إلى ترشيد مستقبلها الأسري واتخاذ قرارات واعية تتعلق بمستقبل حياتها، وقد بدا تركيز الكاتبة «غادة» على مناهج التعليم جلياً في مقالاتها.

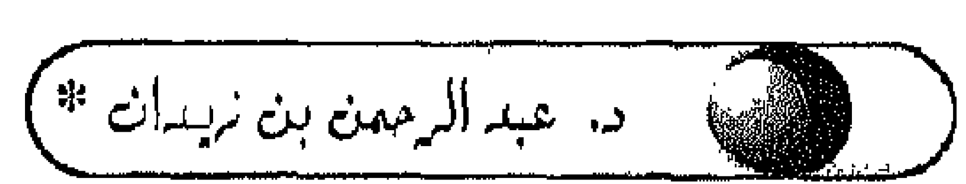
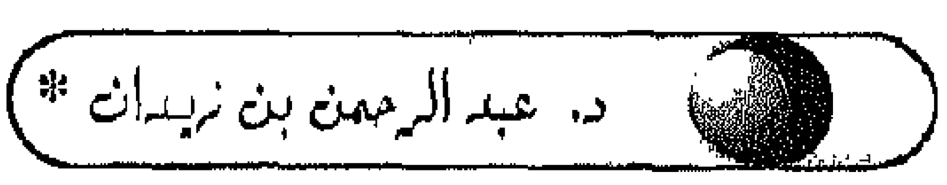
لم تكن كتاباتها مجرد عرض صحفي فحسب، بل ابداع ادبي يجتمع فيه جمال الأسلوب ودقة التحليل وعمق التناول، ونصاعة الأدلة، حتى ان القارئ لا يسأم من متابعة أفكارها الجادة، فقد جعلت عرضها مفعماً بالتشويق وخفة الروح، إضافة إلى صدقها وإخلاصها للقضية التي تدافع عنها.

* كاتب من سوريا



❖❖ امرأة عربية.. وحرة.. للكاتبة غادة السمان، منشورات: غادة السمان في (٢٠٧) صفحات من القطع الكبير.

«صبوة في خريف العمر» رواية حسن أوريد تراجيديا زمن غائب في سقوط زمن حاضر

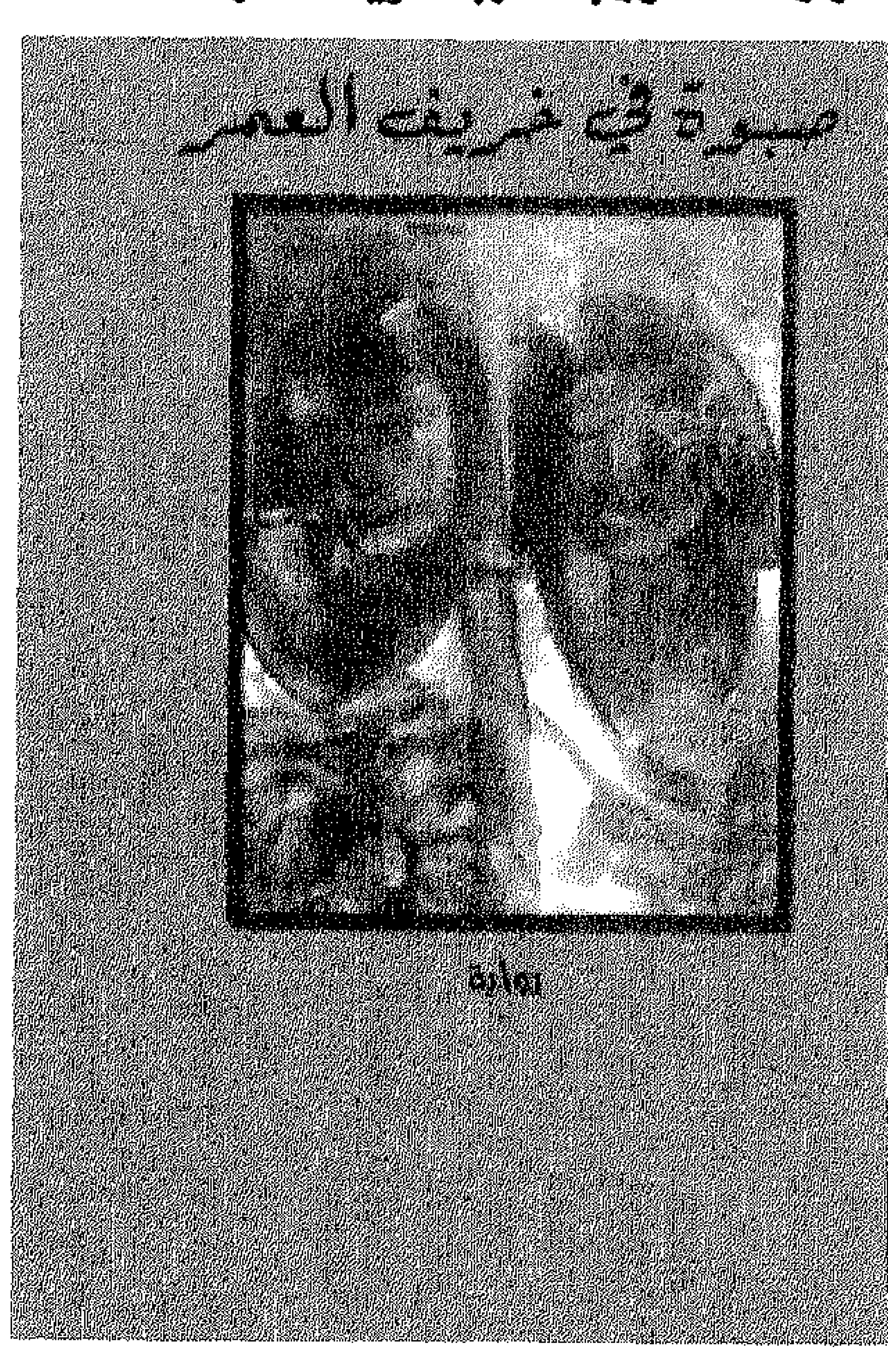
د. عبد الرحمن بن زيدان *

لو أرجعنا رواية «صبوة في خريف العمر» لمؤلفها الدكتور حسن أوريد إلى مرجعياتها الواقعية والمتخيلة والتاريخية والأدبية، لألفينا أنها رواية تتخذ من هذه المرجعيات وسيلة وهدفا للكتابة التاريخية؛ بها تحلل الأفكار والإيديولوجيات؛ وتفتح بها باب الجدل على مصراعيه لمناقشة ما يؤرق السارد من قضايا وأسئلة أنطولوجية، ومعان يبحث لها عن معانيها الحقيقية حين يسبر غور المسكوت عنه في حياة شخصيات تعيش المنفى الاضطراري خارج الوطن، وتعاني من منفى مضاعف بعد أوبتها إلى هذا الوطن حيث تتزايد مرارة الشعور بالغربة؛ ويتناسل الإحساس بالضياع، مما يعكس دلالات السقوط التراجيدي لها؛ ويعني أفول حقيقة المشاريع التي كانت تدافع عنها من مواقع سياسية «يسارية»؛ وكانت تنتقد البقرطة؛ واستسلام الناس للقوى المنتجة للوهم التي تحرمهم من المعنى والفهم والوعي؛ لأن الحرمان من المعنى مؤامرة ضد الفكر المتنور الحداثي.

ويتبين أن الصهر الكلي والدقيق للواقعي والمتخيل والتاريخي، وقضايا الفكر والسياسة في هذه الرواية، جعل الكاتب يبني عالمه السردي على مضمون اختلافي أساسه رصد التحولات والتغييرات التي يعرفها العالم، ويجس نبض وجود «الأنا» في هذه التحولات، ويدمج الذات الساردة ذات الرؤى المتعددة في رسم واقع الشخصيات وتحولها من القوة إلى الضعف؛ ومن حالة الجهر إلى الصمت والخرس؛ ومن إرادة التغيير إلى فشل العزيمة في التغيير، ومن الحرية إلى الأسر؛ ومن الصحة العقلية إلى الجنون، ومن الالتزام السياسي إلى الانتهازية.

في هذه الرواية ينطرح سؤال جوهري تتعدد فيه كثير من الأسئلة، وهو: كيف تكتب الرواية بهذه المرجعيات لتصبح منتمية بخصوصياتها الأدبية إلى جنس الرواية؟ إن الأجوبة التي تبوح بها عوالم هذه الرواية أنها كتابة تاريخية تواكب حياة أبطال مهزومين في زمن عبثي رغم واقعيته؛ وتعايش أفكارهم ومعانيها، تعيش مع السياسي؛ والمعتقل، والصحافي، والإسلاموي، والعاشق، كما أنها تكتب عن الوطن «المستباح» والغرب، وصراع الإيديولوجيات، وقضية فلسطين، والعراق، والقومية العربية، وفشل تحقيق نهضة حقيقية بهذه القومية؛ وذيوع الذوق المنحل والفنون التافهة بين الشباب الذين تمثلهم مارية.

وبين سؤال الكتابة الروائية بهذه المرجعيات؛ وبين تحقيق روائية الرواية، يصوغ الكاتب حسن أوريد، كل المتناقضات في زمن الأحداث والوقائع، ويلجأ إلى بناء مساكن واقعية لكل شخصية، ويجعل حكيه مرتبطا بالماضي الذي يستضيفه في الزمن النحوي في الحاضر؛ ويفكك متخيل رموزه؛ ويجعل تفكيره يفكر بالسرد؛ وسرده يفكر بالفكر؛ وتاريخ شخصياته تصاغ بموضوع الفكر والفن والجمال والسخرية، ويصور فضاء الأحداث في زمن مقرف تتداخل فيه اللغة العربية الفصيحة الدارجة شذرات من التعبير الفرنسي الأمازيغية بالمحكيات والأماكن المغلقة المحملة بثيمات التمرد؛ والتنوع؛ والاختلاف والائتلاف الذي يبني أطروحة الرواية على استماع الكاتب إلى شخصياته؛ يشاهد وظائفها؛ ليسهل على الكتابة عملية التركيب النصي للرواية؛ وهذا ما أكسبه قدرة فنية للتواصل الحيوي مع كل



المرجعيات والمقروءات التي بها تجاوز تعاقب وتوالي في رص أحداث النص؛ واختلف عن المعمار التقليدي للرواية، ولم يذعن للقوالب الروائية التي ترتهن إلى معيار معد سلفا؛ أو تتيمن بتراكم ذهني قائم؛ فكان هدفه هو تشكيل البنية السردية للنص الذي يشتهيه، ويطمح إلى تشكيله.

من هنا كانت العلاقة المنسوجة بين الكاتب السارد ومواضيع سرده؛ والمسرود له، تبحث عن دفء رومانسي لشخصيات تشتاق في ظلالها وعزلتها وغربتها إلى انبعاث مستحيل في فضاء حكي ينطقه الكاتب بالتاريخ في علاقته بهذه الشخصيات.

شخصيات الرواية وفضاء الحكي

رسم الكاتب حسن أوريد عالمه مطرزا بالحكي، وبتصوير الإحباطات التي لحقت بالمجتمع المغربي ورجال المقاومة فيه، وركز على استراتيجية الإظهار وليس الإخفاء، البوح وليس الكتمان، التعرية وليس التغطية، التجلي وليس التمويه، الأسئلة الوجودية، وليست الأجوبة الجاهزة المحنطة بغبار النسيان؛ ومن هذه الإحباطات صارت كل شخصية تساوم خسارتها، وتستحضر أبعادها القصية المحجوبة، وتؤثث أنفاسها من جديد لتعلن بداية الزحف تجاه الزوال.

بهذه الإستراتيجية، تم توزيع شخصيات الرواية على فضاءات الحكي؛ وأصبحت كل شخصية تحتل فضاء مدينة؛ وصار حيز من المدينة يحتلها. مثل مدينة فاس التي عدن بها السجلماسي واستقر بها بعد ضياع، فصارت رحمه الذي سيولد فيه من جديد بعد أن رجع إلى صباه العاقل مع مارية.

هذه الرواية على الرغم من تعدد الأماكن فيها فإنها لا تبني الأمكنة؛ ولا تصف غالبا يرمز للأماكن. إنها تشيد شخصيات تتذكر الأماكن والفضاءات فترسم بهذا التشييد صورة مكبرة لكل شخصية؛ فتدخل في جزئياتها الخاصة، وتكتب سيرتها السياسية الموسومة بالإحباطات والإخفاقات التي لحقت بها وبتاريخ الوطن العربي. إنها شخصيات تذرف الدموع المريرة للفقدان على واقع حطم عنفوان العمر والأفكار والمواقف ومعاني الحلم في الوطن ودلالات الوطن في معاني الحلم.

وهذا ما جعل السارد يتحسس غل القوانين التي تحكم العلاقات السياسية

رسم الكاتب حسن أوريد عالمه مطرزا بالحكي، وبتصوير الإحباطات التي لحقت بالمجتمع المغربي ورجال المقاومة فيه

واللغوية والعاطفية والفنية في مجتمع فقد بوصلة تاريخه، سارد يكسر الحدود بين الكتابة والحياة والإبداع، ويقدم صورة أبطال يدمنون على التذكر والهروب من الانكسار، أو يعانقون هذا الانكسار، ويتبرأون من مشاعرهم الذابلة؛ ويحول كتابته إلى تدوين تاريخي يتقن به فنون الكتابة عن المستحيل عن شخصيات تعايش انسحاقها المختلف والمتعدد في الحالات المأساوية وهي تعيش التلاشي في الزمان والمكان؛ وهي الحالات والعلاقات التي أعطت خاصية اكتمال الرؤية والبنية في هذا النص الروائي.

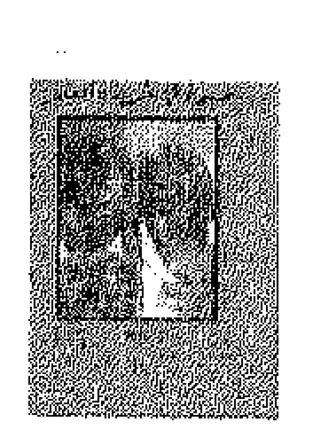
إن الكتابة عن هذه الشخصيات، في تمظهرها النصي، تدون سيرا غيرية لكل الذين عاشوا في نفس المرحلة، وتفتش في الزوايا المنسية في كتابات المؤرخين عن الذاكرة الحقيقية والموضوعية للذوات في الحاضر، وتضفي الصيغة اليقينية على المحكي من الأحداث استنادا إلى أسماء الشخصيات لتقنع أن هذه السير الغيرية تقدم مراحل متفرقة للتطور الجدلي للفكر الذي تحمله هذه الشخصيات: محمد باهي، السجلماسي، أودين، يطو، مارية، سعيد، السي علي، إلياس، حمادي، إدريس، علي أنوار، وبيهي أوشن، عبد الكريم البعاج.... مع وجود فرق بين هذه الشخصيات فكرا وشكا في اليقين المطلق للموجود.

الشك في اليقين المطلق للسياسي

هذه الكتابة عن هذه الشخصيات، جعلت نص رواية «صبوة في خريف العمر» عملية إنتاج حالات وممارسات دلالية موصولة بالسياق الثقافي المغربي والعربي الذي تنتمي إليه؛ وفي الزمن الروائي تأخذ هذه الشخصيات أثناء تدوين سيرها الذاتية أبعادا تاريخية عندما يحدد السارد فترات معينة لحياتها، ويوحد المتفرق في حياتها، ويكشف عن الكيفية التي تواجه بها مفارقات الوجود والمجتمع، فيشكك في اليقين المطلق للسياسي، وينبه إلى ما يواجه شروع تحديث الثقافة المغربية والعربية من صعوبات في خضم الصراع الخفي والعميق بين الثقافي والسياسي في المغرب الحديث، كذلك تأخذ هذه الشخصيات أمداءها الواقعية في سياقها التاريخي لتصبح رموزا تشهد بحديثها وبمواقفها وبحياتها على تاريخها المعتكل، وتصير بفصاحة الحكي والحوار وسيلة للحفر الاركيولوجي في مخاضات الزمن الذي عاشوا فيه بقناعات سياسية، وانتماءات أفضت بالبعض إلى السجن، وقادت البعض الآخر إلى الشيخوخة المبكرة الابوكلبسية، أو قادت إلى العشق المستحيل، أو قادت إلى الانتهازية المتسترة بالصمت وبالنفعية المبطنة بالورع الكاذب؛ أو اتخاذ النضال نزوة عابرة عند «أوديل» والصبوة عند السجلماسي هروبا من الشيخوخة نحو مارية؛ والجنون عند سعيد مآل حتمي؛ والانتهازية غذاء يومي عند علي، أما عند حمادي فهي خدج العلاقة بالماضي.

في هذه الرواية يصر حسن أوريد على جعل صيرورة الانتقال من حالة إلى حالة، ومن النقيض إلى نقيضه إصرارا على تجزيء المجزأ لبناء الدلالات العميقة لتراجيديا الزمن الغائب في سقوط الزمن الحاضر اعتمادا على ترهين الإمكانات البنائية للحبكة الخاصة بكل سيرة ذاتية؛ وإدخالها في البنية الداخلية لكل سيرة غيرية تكتبها الرواية لتقدم أبطالا واقعيين، مقاومين، يسقطون مضطرين في آخر حياتهم صرعى بعد أن انبثق عالمهم الخاص من تعدد النصوص والمرجعيات، ومن التناص الذي حكم بناء هذه الرواية بخطابات يحضر فيها الخطاب الماركسي، الخطاب القومي، الخطاب الديني، خطاب اليسار، خطاب الحداثة، العولمة، بموازاة مع الحضور المتعدد لقضايا الفن، واللغة الأمازيغية، وثقافات عديدة توحدت واكتملت في خارطة التعدد الدلالي لهذه الخطابات في النص.

هناك طبعا مبرر اختيار الكتابة التاريخية في هذه الرواية، وهو المبرر المتمثل في التمهيد للسرد والوصف وللحوارات بالخطاب «الإهداء» الموجه إلى فريد النعيمي الذي ألهب جذوة



هذه الكتابة، وزاد من أوارها، لأنه رمز المقاومة؛ والاعتقال والمنفى، ورمز المعرفة؛ فكتب عند حسن أوريد قائلا:

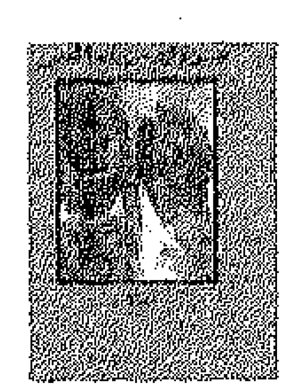
(كنت في موعد مع التاريخ، حين انضويت في المقاومة، وأنت بعيد في غضارة العمر، تتقلب بين بادية سوس، والبيضاء، وتذرع أزقتها وخلاياها، وكنت مع موعد معه حين زاغ، فسكنت؛ ولما تتجاوز العشرين من عمرك سراديب معتقل دار بريشة، فرأيت كيف يضل الناس ضلالا، وكيف يعمون عن الحق ويتبعون الهوى.

فرحلت إلى حيث تبقى جذوة أحلامك إلى ضفاف السين، تكدح أطراف النهار جريا وراء لقمة العيش، وتكد آناء الليل سعيا وراء المعرفة. فآمنت بالاشتراكية، وآمنت بالقومية العربية، ولم ينسك ذلك بلدك وشؤونه).(١)

ومن صورة هذا البطل سيبدأ التنظيم الدلالي للرواية سيره نحو التحقق، وستبدأ كل سيرة تقول قولها، لنسج العلاقات بين المعادلات الصعبة والتكوين الفكري والنفسي والسياسي عند كل شخصية داخل هذا التنظيم.

التنظيم الدلالي لشخصيات الرواية

مع التنظيم الدلالي للشخصيات، ستصبح حيوات هذه الشخصيات، ومعرفة سيرها إسهاما في التأليف وعاملا مساعدا على توظيف المعرفة التاريخية والسياسية بخواص الأجناس الأدبية لتأسيس خصوصية النص الروائي، والإسهام في التنظيم الدلالي للوحدات (السير الغيرية) مع طبيعة علاقاتها وتفاعلها أثناء هندسة النص، وتوزيع اللغة (الكلام) بين الشخصيات كحوارات، وإعادة تنظيمها بالشكل الذي يوطد العلاقة بين الكلمات التواصلية والخطابات التي تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها حيث لا يمكن فصل التناص عن الإنتاجية السردية في هذه الرواية وهي تقدم أحداث الماضي بعمقها الحقيقي، وتنتقد تطبيع العلاقة مع إسرائيل، وتتحدث عن تاريخ القضية الفلسطينية، ثم تقدم فهمها للأحداث حين تتفحص الحاضر من منظور تاريخاني يعتمد على الوعي التاريخي الذي يفسر الصيغ التاريخية المغربية والعربية الاجتماعية في جوهرها الحقيقي كصيغ متبادلة بين الطبقات؛ وهي الحقائق التي كانت وراء تحريك وجود السجلماسي في الرواية، كمحور لها، وكانت وراء نقل الاختلافات الفعلية بين حاضره وماضيه إلى العالم الروائي



المحض، بصفاته وبقيمه حتى زمن القمع ومصادرة حديثه.

إن البطل السجلماسي هو المعنى العميق للكتابة التاريخية في الرواية بعد تنظيم دلالاتها، وهو رمز الزمن الضائع؛ ورمز الخلل والوهم في حالات لها ما يبرر وجودها؛ وهو الكينونة التي تتوزع بشياتها على القضايا الصغرى والكبرى للأحداث؛ وتنهض على الالتزام بالاختيار السياسي الذي كان به يرى إلى المقولات التاريخية، ومقولات المجتمع بهدف الكشف عن القوى الحقيقية المحركة للصيرورة التاريخية؛ وتحويل وعيه إلى معرفة حقيقية بالصلات بين الأحداث التاريخية، وبين وسائل كشف الصراعات غير المتكافئة بين جوهر النظام الاجتماعي وبين الوضع الواقعي له كبطل.

وإذا كان هذا البطل النمطي ينتقد الإيديولوجيات التي تقود إلى الغي والضلال، وتناقض الحقيقة التاريخية بوهمها، فإن السارد يضع هذا البطل في سيرورة تطور الإنتاج المعرفي والفكري في المغرب ليكتب سيرة هذا البطل التي تبدأ من لحظة لقاء الصدفة بمارية (التلميذة) وبمدير الثانوية التي تدرس فيها، فيتذكر زمن التحقيق البوليسي معه، ويتذكر خصاله وصراحته المتدفقة بالصدق أمام مدير المؤسسة؛ وهذه هي الصورة التي رسمها له السارد مستمدة من الماضي وهو في محضر الشرطة حين قال: (حتى لما كان في حمأة النضال، في فوعة الشباب عرضة للاستجواب من قبل البوليس، كان يأنف الكذب حينما تم توقيفه وسيق إلى أقبية البوليس. في الكوربيس، لم يخف شيئا من قناعاته. نعم ماركسي، ثوري نعم، نعم حضرت الاجتماع التأسيسي للمنظمة. نعم أنا من المؤسسين للمجلة... إدريس الشتوكي هو اسمي المستعار، وخليق بكم أن تعرفوه. قال للضابط الذي كان يستنطقه. وهو الآن يدفع للكذب بغير سبب). (٢)

هذه هي بداية الرواية عندما سيتورط السجلماسي في صدفة اللقاء بمارية التي استدرجته إلى طيشها اللذيذ، لتبدأ رحلة الحكي عن المتاعب ونقد الوعي الكاذب عند أوديل رمز الغرب.

البطل ونقد الوعي الكاذب عند الغرب

في هذه الرواية، يكون حضور السجلماسي رمزا للتعايش المنظم فنيا بين فضاءات وشخصيات النص، ويكون ناقلا لرؤية السارد؛ ويكون تشكل هذه الرؤية تمثيلا لنظرة هذا البطل إلى العالم أثناء تشكل الفكرة الأساس في تصوير حالاته، وتصوير الواقع من حوله؛ ويكون احتفاء باللغة، لا بوصفها أداة للسرد، بل بوصفها المشكل الأساس للجماليات التعبيرية التي يقترحها حسن أوريد في نسيج العلاقات بين البطل وحياته كما تمثلت في:

- العلاقة مع زمن الاعتقال وتحقيق رجال البوليس معه.
- فشل زواجه من أوديل.
- إنجاب ابنته الوحيدة أيطو التي قطعت الصلة به.
- توزع حياته بين السياسة وبين أمل تحضير الدكتوراه.
- تجربة المنفى و«عودة نداء البعيد قويا يلح عليه بالعودة إلى الوطن».
- انقداح حالة العشق والوله بمارية الوحدة الصغرى التي حركت عنده الإحساس والتاريخ والتذكر؛ ومعرفة الطبقة البورجوازية العاقر، ومعرفة أن مارية ما هي إلا بنت تبنتها أسرة ميسورة تذكر بزمن النخاسة.

بهذه المكونات والعلاقات فإن السجلماسي يرمز لفشل مشروع حضاري ومجتمعي أراد إرساء قواعده وأسسه وقيمه انطلاقا من اللحظة التاريخية التي أنتجته وشكلته؛ فأراد حل الموضوعات المشيأة للحياة السياسية والاجتماعية والطبقية في المغرب، لكن سقوطه التراجيدي سيسقط الأقنعة عن الوهم الذي حال دون رصد القوانين الحقيقية المحركة للصيرورة التاريخية، وبعد أن استيقظ الوعي عنده نتيجة معرفة الوضع الحقيقي للمغرب بعد رجوعه من المنفى وجد الفروقات منحفرة بين ماض ولى بانتكاساته وخيبة الأمل فيه؛ وحاضر يجد نفسه فيه وحيدا بعد أن صار البون بينه وبين وطنه واسعا، وصارت أوديل في حياته معاناة عاطفية وفكرية وحضارية انقضت ظهره بعد فشل العلاقة بينهما لأنه عاش حياة (كان يمكن أن تكون شيئا آخر لولا الأحلام التي راودته، لولا الخيارات التي أجراها... ولولا الظروف كذلك، أوديل مثلا... أوديل قصمت حياته، حياة أشبه ما تكون بفضلات... وهي هذه الفضلات التي تتبلور فيها تجربة النوع الإنساني). (٣)

وتعني العلاقة المنفصمة بين السجلماسي وأوديل الوجه الآخر للعلاقة المضمرة بين «الأنا» و«الغرب»، وتعني أيضا

أن الذي أضفى المعاني الحقيقية على هذه العلاقة هي تسييس الكاتب حسن أوريد للمقولات التاريخية والاجتماعية بينهما. وتجاوز الوعي الخادع الذي جمع بينهما، ونقد الملاحظات البسيطة لخداع هذا الوعي؛ وتكليم التناقض الجامد بين الحقيقي والكاذب بينهما.

إن الكاتب هنا يدرس هذا الوعي الكاذب عند أوديل بموضوعية جعلت السجلماسي يبني صوته ومواقفه بطريقة تشبه صوت السارد نفسه، ويقدم وعيه بوصفه وعيا غيريا؛ وعيا بالآخر للتعبير عن الموقف الخاص الذي يتشبث به بعد أن اختفى السارد حسن أوريد وراء السجلماسي، وصار محجوبا وراء خطابات وأصوات أبطاله؛ ينتقد بصوت عال الذهنية الغربية وتعالي نظرتها؛ وهو ما كانت تدافع عنه أوديل وعبر عنها البطل قائلا:

(أوديل تتكلم على شاكلة الفرنسيات المتوسطات؛ أوديل لا ترى ضيرا أن تبيع المجتمعات الفقيرة طبيعتها لإرضاء نزوات الأغنياء كما تبيع امرأة جسدها، ولتوه تردد في خلده جملة تصلح أن تكون عنوان لمقال «Eloge de prostitution» حول المزايا التي تلوح بها للعولمة. أفلا تكون العولمة كما يلوح بها دعوة إلى الدعارة وبيع الجسد).(٤)

في التناقض بينه وبين «أوديل» يحافظ السجلماسي على سيولة الوعي ويقظته ليضع صورة مكبرة لوعيه الكائن حول الغرب ورمزه «أوديل»، المرأة التي كلت وتعبت من النضال والدفاع عن قضايا ليست قضاياها، وبهذا الوعي كان يعرف أسباب ضياعه، ويعرف حجم الخسائر النفسية والزمانية التي تكبدها بسبب امرأة أخذت ابنته ايطو لتضعها في سياقات غير سياقاتها. وقد ناب عنه السارد متحدثا عن مرارة التجربة قائلا: (لكم أخطأ التقدير في أوديل التي حسبها مناضلة مدفوعة بقيم البذل والتضحية. لم يكن النضال إلا نزوة أو ترفا. ذلك أنها على غرار الكثيرين ممن يرتبطون بجذور عميقة لم تكن تستطيع أن تدفع الثمن الذي يقتضيه النضال في سبيل العمق. لا يمكن لأحد أن يناضل في سبيل مجتمع آخر). (٥)

واستمرارا لهذا الرأي يأتي مونولوج السجلماسي ليفسر مونولوجيا موقفه من الآخر «فرنسا التي تحرض أتباعها على تكوين نظام للتمثل على غرارها، والتماهي مع كينونتها؛ ويكشف عن نوعية العلاقة مع المغرب الذي رجع إليه ليكشف وجها

في التناقض بينه وبين «أوديل» يحافظ السجلماسي على سيولة الوعي ويقظته ليضع صورة مكبرة لوعيه الكائن حول الغرب ورمزه «أوديل»،

آخر لهذا المغرب. وعن فرنسا يتم تقديم الصورة التالية: (لم تكن فرنسا حاضرة من خلال نفسها فقط هي حاضرة من خلال منظومة ثقافية، وطرائق عيش، وأساليب تفكير حتى عند أولئك الذين يشكلون حصنا لهوية متميزة وأصالة راسخة. هو مكر التاريخ). (٦)

البطل بين اختيار الغرب وعشق مارية

لقد أصبحت مارية متكأه حين ظهرت أمامه كفركة عين أمام الجمال، فكلف بها، وبدأت في أدغال قلبه تشع شجرة للبهجة؛ وبدأت المسافة بينه وبين أوديل تتحول إلى قرب من مارية، وصار البعد أضيق من خطواته إليها؛ ولم يعد يهمه في الأمر أي رغبة في التخير حين اقترحت عليه أوديل الالتحاق بها لرتق العلاقة معه بعد فتق؛ لقد استفزه الماضي وأزعجه، فكظم غيظه وسخطه على الحاضر بعد أن صارت مارية تعوذ به وتلتجئ إليه وبالألفة صار قلبه يودع شوقه برحيلها، ولا يريد أن يلبي رغبة زوجته في الالتحاق بها:

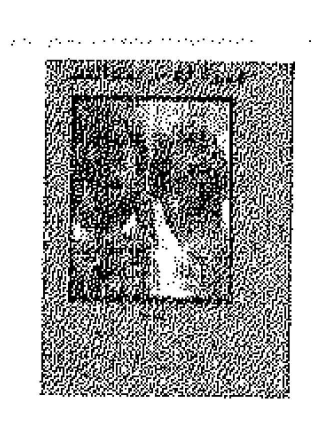
(أوديل: في الواقع اقترحت عليك أن تلتحق بنا إلى هنا لكي نتحدث وأنت، لن يتح لنا الحديث بيننا منذ أبد بعيد. أريد أن تعرف أني وحيدة، وأني محتاجة إليك). (٦)

إن اختلاف الاختيارات بين السجلماسي و«أوديل»، جعلهما بطلين على طرفي نقيض يصطدمان بحاجز لا يمكن تجاوزه، كل طرف يريد تبرير نظام الأشياء الفائتة والآنية بقناعاته، وتبيان ثباتها أو تحولها، كل طرف يأتي ببرهانه، ويتفحص أفكاره، ويبقى السلجماسي صورة البطل الذي تم تكوينه من ملامح الواقع المغربي، فهو ليس فقط تمظهرا ميكانيكيا للواقع؛ وليس تجسيدا مطلقا لسمات محددة على المستوى الفردي؛ إنه وجهة نظر محددة عن الغرب، عن فرنسا، عن أمريكا، عن أوديل، وهي رؤية يقدمها في حواره بوصفه موقفا فكريا يؤمن بمواقفه الموضوعية الحقيقية في تصوير التناقض بينه وبين أوديل، وهو ما جعل الكاتب حسن أوريد يؤدرم ثيمة القطيعة مع الغرب، ويجعل بطله يقترب تدريجيا من مارية التي بها بنى استيعابه للعالم، وقدم فهمه لصورة المغرب والعالم البعيدين عنه، هذه الفتاة التي سينسخ بها وجود أوديل.

(السجلماسي: منذ عاد إلى المغرب وهو يكتشف أوجهه المتعددة ككل شيء أضحى متنائيا. فرنسا الولايات المتحدة كما لو أن غابة منفاه هي أن يمنحه مسافة عن واقعه لكي ينظر إليه نظرة متجردة). (٧)

إن أفكار هذا البطل، مع أفكار السارد، تعد أساس البرنامج السردي في الرواية، كما تعد مادة للتصوير، حيث يجري بها حل التناقض مع الواقع جدليا، وبها يكون السرد خاضعا للتطور الجدلي، ويكون زمان وحياة البطل وسيلتين للانتقال من الظاهر إلى الباطن، ومن البراني إلى الجواني، ومن الكائن إلى الممكن، ويكون تمفصلها متحققا في شكل وحدات، وليس في شكل مراحل أثناء الحكي، أي أثناء تركيب هذه الأفكار بهدف الوصول إلى المحتمل أثناء بعث الحياة فيها لكتابة الرواية بالصبوة وبخريف العمر.

حياة الفكرة التي كتبت أفكار الرواية



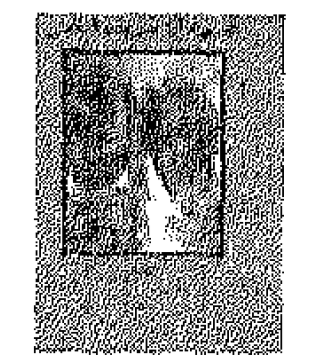
إن حسن أوريد لا يقدم وصفا لحياة السجلماسي وباقي الشخصيات بل يصف وضعا لحياة الفكرة والإحساس بالفشل فيها؛ ويرصد حياة الأفكار والقناعات داخل الوعي الفردي والاجتماعي اعتمادا على طابع المحاججة الذي يمثل لها بأنتلجانسيا جيل زائل قرحته الظروف؛ فرأى موت انتظاره آتيا بعد سقوط الزمن المحلوم به في هذا الفشل. وهذا ما وعى به السجلماسي حين اتسعت عنده الرؤية فاقترب من مدينة فاس ليرصد المدى الواقعي فيها؛ ويتذكر زمن المقاومة.

ومن رحابة الرؤية سيستولد من الذاكرة مشروعية اختياراته، ويتذكر انخراطه في العمل الوطني، وكيف كان المغاربة يحملون وطنهم في حشاشتهم، وكيف كانت قضية استقلال مراكش، وتجربة المجاهدين الجزائريين قضية واحدة وحدت صف المقاومة، وبين التذكر ورؤية الحاضر يقدم السجلماسي فهمه لما يجري من الأمور، وهو ما قدمه

السارد بقوله:

(لم يحب المدينة، بل أعرض عنها، ورأى فيها صورة لمغرب محافظ عتيق، ولفئة تهوى المال وزخرف القول. تلك كانت نظرة خياراته السياسية والمذهبية مال منذ فجر الاستقلال إلى خيارات الاشتراكية. ولم يكن ليدرك بصورة دقيقة دوافع هذا الخيار، كان مزيجا من توقه إلى العدالة، وكان رد فعل لصورة الاستقلال التي لم تستجب للصورة الزاهية التي حملها هتافهم وصراخهم وهم فتية في مقتبل العمر، وصوت العرب يصدح في المذياع بأزوف عهد التحرر في بلد مراكش، ويدوي بحرب المجاهدين الجزائريين ثم جذوره من وسط متواضع في منطقة نائية على تخوم الصحراء بواحة مدغرة). (٨)

يمثل هذا السرد كيف أن حسن أوريد يلتقط أنفاس بطله، ويلتقط معاني التعابير النفسية الكامنة في صوته، ويصوغها بعيدا عن الترهل السردي، ويكثف زمن السرد، وزمن سيرة البطل لاستحضار فضائها الإيحائي الدلالي دون الحاجة إلى المزيد من السرد التوضيحي، بل الحاجة إلى طرح الأسئلة حول الفنون والموسيقى وشاعرية اللغة العربية؛ وحول ما آلت إليه الثقافة العربية من إسفاف في الكتابة. ومن هنا يأتي السؤال التالي: (ما الثقافة العربية من غير شاعرية. أنظر إلى ما يكتب اليوم. نبت من غير نسغ وورد من غير أريج). (٩)



وفي حرص حسن أوريد على تشكيل شخصياته في وحدة أساسية أثناء تكوين النص، نجده يرسم هوية كاملة، أو صورة محددة لهذه الشخصيات، ويبرز العلاقات الفكرية المتوترة بين الشخصيات أثناء الوصف، أو في التركيب الحواري، ويرحل مع النص ليتأمل معنى العلاقة الراهنة بالواقع، ويقدم الذات في صراعها مع الذات أو مع ذكرياتها، ويقدم مضمون أفعالها في ثيمة الأفعال السردية التي تقلب سيرورة تعاقب تلك الأفعال لدى بطل يحتمي بذاكرته من مناوئيه؛ ويكون منطوقه اللغوي والنفسي ملائما لما يريد له الكاتب أن يكون حيث يقدم شخصيته وبنياتها ومستواها المعرفي ممثلا لذلك برمز من رموز الالتزام السياسي سعيد الذي تم وصفه في البورتريه التالي: (لم يكن يرتبط سعيد بالآني. لم يكن إيمانه بالقومية العربية نابعا من عبادة الشخصية لزعيم أو بدولة تغدق عليه ليكون صدى لها. كلا كان إيمان سعيد نابعا من التراث العربي، ومن الحضارات العريقة التي مزجت أقواما وصهرتهم في بوتقة لغة واحدة. وكان هذا هو اللحام الذي يدين له. هذه القوة الخارقة التي مزجت المجوسي بالمسلم والمعتزلي بالزنديق، وإخوان الصفا وأهل الحديث الفارسي بالعربي). (١٠)

إن رواية (صبوة في خريف العمر) تستفرغ مرجعياتها في مضمون النص لإنتاج مواقف سياسية من خلال الكتابة التاريخية، وذلك أثناء الحديث عن مصر، وفلسطين والعراق.

وحول مصر تكون المقاربة السياسية كالتالي:

(لم تكن مصر لدى سعيد هي قلب العروبة، فلسطين لب العروبة. رمز لشيء سيأتي، رمز الحق والنهوض، رمز الرفعة والمنعة، رمز الصمود. أما مصر فلم يكن سعيد يثق بها. مصر مصرية. مصر أرض عبور، مقبرة الغزاة كما يقال. ثم أن مصر ترزح تحت ثقل تاريخها محتاجة إلى فرعون دائما).(١١)

إن السقوط التراجيدي لسعيد كان بداية السير المأسوي لبطل آخر آراد تغيير العالم بعد أن فهم العالم لكن آلات المؤسسات القمعية أفقدته منطق العالم، وصادرت منه بيان الأفكار ولذة الحياة، وعلى الرغم من قوة صموده فإنه فقد قوة المواجهة. فـ (كل الإخفاقات والانحسارات لم تكن تزيد سعيد إلا ثباتا. لكنه في نهاية المطاف أسلم الروح. ظل جسدا ليس إلا. طوح به الجنون وسكن بعد مهامه الأحلام والخيبات عيادات المرضى العقليين).(١٢)

وإذا كان لكل شخصية نقيضها، ولكل فكرة معيق يحول بينها وبين التحقق، فإن من بين العوامل المعيقة في النص شخصية «علي» قرين السجلماسي في النضال، ومكمله في تبني المواقف والأفكار، لكنه صار نقيضه، وغدا آخره الذي انفصل عنه، لأنه لم يعد يطابقه، ولا يشبهه، خصوصا بعد أن تحول من رمز للمقاومة إلى علامة للانتهازية التي انطلقت عنده من الشعور الوصولي الانتهازي للوصول إلى حظوة خاصة في الصحافة.

وبما أن «علي» يمثل العامل المعيق لتحقيق ما آمن به السجلماسي، فإن بقاء سيرة السجلماسي نقية، تدحض معنى الضرورة المجردة للصيرورة كفهم يقود إلى القدرية كما أبرز ذلك الطبيب البعاج وتابعه، ويفضي إلى الافتراض العادي والبسيط، ويكرس الإيمان بالحرية الفردية في مجتمع كالمغرب، هذه الحرية التي تعد امتيازا فاسدا ومفسدا للناس والعباد.

إن الشعور الإنساني للسجلماسي جعله يعرف أنه معذب، وأنه ضحية جلاد، وأنه أصبح كنودا في رأي الطبيب المداوي، وأنه عاشق مع وقف التنفيذ، إنه بهذا الشعور يرى خطاب النهاية مع أوديل، وأنه يعيد خلق النص التاريخي للسيرة الذاتية مع مارية بعد إتمام معنى الرسالة، لأن أحلام الماضي سارت واقفة، لا أمل في الأمنيات، أما مع مارية فإحياء ذاكرة جديدة بعد أن مزق حافظة أحلامه القديمة، وصار مريضا في معاناة شديدة هي رمز لمرض مجتمع، واكتشف في مارية مجتمعا بورجوازيا يمنح نفسه بسهولة للاستهلاك، بعد تزوير الحياة والتاريخ.

إن ما يميز رواية «صبوة في خريف العمر» هو شكل حكيها وهندسة لغتها وجرأتها في إعادة قراءة التاريخ العربي من خلال تاريخ حياة أبطال تراجيديين عرف الدكتور حسن أوريد كيف يكتب هذا التاريخ في سياق روائي يقدم حساسية جديدة في الكتابة الروائية المغربية بهذه الشخصيات التي تحكي عن تراجيديا زمن غائب في سقوط زمن حاضر.

* ناقد وكاتب من المغرب

هوامش

١- حسن أوريد: صبوة في خريف العمر (رواية) منشورات مركز طارق بن زياد زنقة عنابة حسان الرباط مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء مارس ٢٠٠٦ ص ٧.
٢- المرجع نفسه ص ١٩
٣- المرجع نفسه ص ٤٣ ٤٤.
٤- المرجع نفسه ص ٣٦.
٥- المرجع نفسه ص ٣٦.
٦- المرجع نفسه ص ٣٣.
٧- المرجع نفسه ص ٤٥.
٨- المرجع نفسه .
٩- المرجع نفسه ص ٥٦.
١٠- المرجع نفسه ص ٥٧.
١١- المرجع نفسه ص ٥٧ ٥٨.
٢١- المرجع نفسه ص ٥٥.

مفلح العدوان *

معراج اللذة!!

صمت العاشق حزنه..

مفتاحه لرؤية النبض حين يزداد السراب!!

يا لشتات الحائر؛ روحه في الأعالي، جسده مَوجة تسير بها الرياح، ولا استقرار!!

هي لم تضع رأسها على كتفه، فلم يستطع قراءة الحلم حين جاءها على غفلة من صمته..

شاردا كان، وهي التي أماطت كل الأقنعة عنه، غير أنها في الطبقة الأخيرة منه انتزعت جزءا من وجهه.. بقي صامتا، وبقي الحلم يأتيها على غفلة منها!!

نبيذ الرغبة

كان الحلم أن يرتقي معراج اللذة، ويبتعد عاليا حتى بؤرة عين الغواية..

هذا يعني، مع الزمن، شمع، وخمر، ورقص، وقلب دائم الهذيان!!

الصدفة كانت البداية.. وبلا قانون أخذ يترتب فعل النبض، فصار دفء الفؤاد سفر تكوين جديد، وبات التماهي مع نبيذ الرغبة دينا واقعا يشي بطقوس وشرائع مقرونة بالعقيدة الموثقة لتجليات الروح..

الروح التي تغزل من كل حبال الحياة أشجانها..

الأشجان التي لها تراتيل ودموع وحكايا ملفعة بالشوق.

معطف البُعد

العجالة التي يكتب بها المنكوب أوراقه، لم تترك له فرصة كي يعيد تأمل الكلمات، فجاءت على علاتها، أحرفا مبحوحة النقاط، وأصواتاً منهوكة النبرات، ونشيجاً متقطعاً، وإيماءات بحزن عتيق وانكسار حديث وتاريخ من الأسف!!

كل شيء تحقق أمامه على غفلة من ارادته..

غسل قلبه بالغياب، وارتدى معطف البُعد مداريا به سوءة المواجهة، كان يحلم بنقاء موت، كان يحلم ببياض يسكن سريرته، لكنه ما ان اوشك على قبض وهج التوق حتى هوى على سريره غائبا كأنه البعيد الذي لا أمل بإيابه!!

حبل النشيج

بأطراف اصابعه أمسك قميص اللهفة، ونفضه..

كثيرا نفضه كي ينشر من عليه ماء الشوق، ثم علقه على حبل النشيج بانتظار دفء الرحمة او رياح الغفوة!!

هو لم يُسكره خمر التأمل، غير أن رصاص الغربة أدماه!!

وحيدا كان..

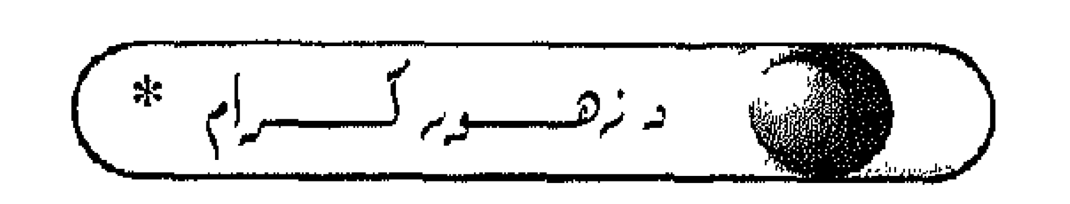
شريدا، وشهيدا، ربما، لكنه كان مكتفيا بشهقة روحه، وبمعرفة ملصقات القلب وهو يثبتها على كل لهفة تنبعث منه: مرة يموت، لكنه يصحو، ويعود، فيعيد الكرّة مرة أخرى!!

مرة يسكر..

مرة يغيب، ويتلاشى!!

* كاتب اردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

المرأة واللغة في كتابات نساء عصر النهضة


د. زهور كرام *

إن أي طموح لتحقيق شروط التغيير الاجتماعي، وتهيئة المناخ للتطور في المجتمع العربي عبر سن تدابير تنموية ومشاريع اجتماعية، وإصلاح المساطير القانونية والتشريعية لا يضمن . بشكل ملموس . تحقيق التغيير المنشود إذا لم يتوازى هذا الطموح مع امتلاك الجرأة الفكرية والمنهجية في اختراق الذاكرة الجماعية، وإعادة تفكيكها، من أجل إعادة إنتاج معرفة جديدة بالتاريخ وممارسات الثقافات السائدة، والمعتقدات الشعبية، والإيديولوجيات الجاهزة.

تشكل المرأة موضوعا سجاليا في مستوى التغيير الاجتماعي لأي مجتمع، على اعتبار أن تغيير الصور الثابتة حولها من شأنه أن يحرر الذاكرة، ويهيئ التفكير لتقبل واستقبال صور غير مألوفة.

وإذا كانت مرحلة إثارة سؤال النهضة العربية قد عرفت انشغالا فكريا بقضية المرأة والدعوة إلى تعليمها، وتحسين وضعيتها الاجتماعية والقانونية، فإننا نثير الانتباه إلى مسألة نراها مهمة في هذا الشأن تتعلق بصوت المرأة العربية في هذه المرحلة، وبإنتاجها لخطاب تميز . في زمنه . بالتجرؤ على السائد في المفاهيم الثقافية والعلمية والاجتماعية، وهو خطاب خرق أفقية الصور المألوفة، والمعرفة السائدة، غير أن المتلقي لهذا الخطاب لم ينتبه إلى تمظهرات الإدراكات الجديدة التي أنتجتها المرأة العربية عندما عبرت بصوتها وقلمها عن وجهة نظرها حول قضايا تخص المجتمع والإنسان والحضارة.

وبرجوعنا اليوم إلى ذلك الخطاب، أو بالأحرى إلى تلك الخطابات، فذلك لكون سياق التلقي اصبح مؤهلا . منهجيا على الأقل . للالتفات إليها، كما أن الضرورة المعرفية باتت تستوجب الإصغاء إلى كل الأصوات العربية التي ساهمت في تأسيس خطابات التحرر من الخلل الحضاري، بل الأكثر من هذا، لم يعد ممكنا أن يستقيم التفكير في ظل الإقصاء والتهميش لصوت المرأة.

إن استدعاء خطاب المرأة، والوقوف عند مجريات بنائه، وطريقة صوغه للعالم، وطبيعة إدراكه للأشياء، نعتبره في تصورنا اقترابا من معرفة لا تزال بكرا من حيث التلقي، والمقاربة، وإضاءة لأسئلة قد يساهم تفكيكها في إعادة النظر في فرضيات معرفية دعمتها سلطة الثقافة السائدة.

ولعل تطور الدرس النسائي في علاقته بإعادة الاعتبار إلى إنتاج المرأة من جهة، ورصد ملامح وعي المرأة المنتجة من جهة ثانية يقترح أمامنا إمكانيات الانفتاح على القول النسائي، غير أن مطمحنا لا يتحدد في إعلان أسماء نسائية فعلت في التاريخ والثقافة بواسطة التعابير الرمزية فحسب، وإنما ينبغي البحث في المظاهر التي أبدعتها المرأة، وفي الأسئلة التي تميزت في طرحها . وبإعادة قراءة إنتاج المرأة التعبيري وتمثلاته للمفاهيم والقيم، نعيد للفكر البشري مشروعية اتزانه من حيث النظر إلى الكائن الإنساني بدون تمييز جنسي أو عنصري. وبهذا التوجه المعرفي . الموضوعي يعيد الدرس النسائي التوازن إلى المعرفة، ويؤسس لثقافة أكثر انفتاحا، وإيمانا بالاختلاف. إن في هذا الفعل إعادة النظر في أشكال التوثيق والتأريخ والتدوين، ومن ثمة، في شكل الحضارة كما صيغت لنا في المصادر.

كتابات النهضة وفكر المرأة

تعد أنطولوجيا زينب فواز العاملي «الدر المنثور في طبقات ربات الخدور» (١) (١٨٩٥)، والتي جاءت عبارة عن توثيق تاريخ النساء اللواتي أبدعن في الموقف والكلمة، في الفصاحة واللغة، في الشعر والنثر، في الفلسفة والفكر، ابتداء من العصر الجاهلي إلى حدود القرن ١٩، من الأعمال التي آرخت لفكر المرأة العربية خلال القرن التاسع عشر. فقد دونت الأديبة زينب فواز العاملي في هذه الأنطولوجيا إلى جانب توثيق فعل المرأة عبر العصور، بعض المقالات لكاتبات عصرها. وهي مقالات تكشف عن نوعية انشغالات الخطاب النسائي العربي، وموقف النساء من عملية المثاقفة في إطار العلاقة مع الغرب في عصرها تقول : « ليعلم قراؤه أن عصرنا هذا قد نبغ فيه نساء لم يتقدمن أحد من نوعهن في الأعصر الخالية وما ذلك إلا بإعطائهن حقوقهن من ذويهن» (ص٧).

من بين هذه الكتابات مقالة للكاتبة سارة نوفل حول اقتراح التعديل في اللغة.

١- المرأة والتعديل اللغوي

تشكل مقالة الكاتبة سارة نوفل، مجموعة من الاقتراحات التي اقترحتها على علماء اللغة، من أجل التعديل في بنيتها انسجاما مع وضع المرأة.

تفتح الكاتبة قولها الموجه إلى علماء اللغة بالمقطع التالي: «نحن في عصر سطعت فيه شموس العلوم والآداب فأنارت بأشعتها مدارك ذوي الألباب فلا غرو إذا سميناه بعصر الاختراعات والاكتشافات وقد رأينا فيه من فعل البخار والنور أعجب العجائب زمن قوة البرق والكهرباء أغرب الغرائب حتى لم يبق فيه محل للغرابة» (ص٧).

تعطي الكاتبة في البداية نظرة موجزة عن التحول العلمي والحضاري الذي يشهده العالم من اختراعات واكتشافات، كما تعين مظاهر هذا التحول الذي بحكم حدوثه لم يعد يدعو إلى الغرابة.

وهذه ملاحظة يمكن تسجيلها على مختلف كتابات النساء في عصر النهضة،

إذ تلجأ المرأة في كتابتها إلى مقدمة توضح فيها أسباب الدعوة إلى التغيير انطلاقا من تحولات العصر. وفي نفس الوقت تذكر المتلقي (والتاريخ) بمظاهر المرحلة. فهي تسجل أهم المحطات التاريخية-الصناعية والاجتماعية التي يعرفها العصر في العالم بأسره. فالمرأة /الكاتبة – في هذا المستوى – تعد مؤرخة لزمنها، ومدركة للتحولات العلمية التي يعرفها عصرها وهي تكتب عن هذه التحولات كشيء مفكر فيه، كما يعبر عن حس الملاحظة عند المرأة /الكاتبة.

تهيئ سارة نوفل بهذا الافتتاح، العقلية المتلقية من جهة، والمرسل إليه المقصود في هذه الإرسالية (علماء اللغة)، ومن جهة ثانية فهي تذكر بما حققه العقل البشري من انتصار على الطبيعة، ومن اختراع النور والبخار والكهرباء. وهي أشياء كانت تعد غرائب، فإذا بها قد أصبحت واقعا محققا تستفيد منه البشرية بأكملها.

تدخل سارة نوفل بعد هذا الافتتاح التقديمي، في صلب موضوع اقتراحها فتكتب: «إذ تطفلت في هذا المقام على نصراء العلم والعلماء وأرباب الفضل الألباء باقتراح يهمني الحصول على نتيجته والوصول إلى فائدته كما يهم البنات الشرقيات اللواتي عرفن ما كان لهن من الحق المسلوب وما عليهن من الواجب المفروض فأقول بعد الاستسماح من ذوي الفضل والآداب» (ص ٧).

إن طريقة بناء هذا القول فيه اعتبار للمتلقي. فالكاتبة تدرك – مسبقا – أن الاقتراح الذي ستطرحه يحتاج إلى مرونة لغوية، وبيداغوجية قصد إحداث التواصل المرغوب فيه، خاصة وأن الأمر يتعلق بعينة من المتلقين (علماء اللغة). تدخل بعد ذلك في صميم الموضوع وتقدم اقتراحها من خلال الاستعانة بنموذج غربي، وتفعل ذلك بشكل تدريجي.

«قد علم السواد الأعظم أن الأوربيين وغيرهم من الأمم الأكثر تمدنا قد اتحدوا بعقد الخناصر واتفاق الخواطر سواء كان في محافلهم العلمية ومجتمعاتهم الأدبية أو في نواديهم العمومية وهيئاتهم الاجتماعية وقرروا وجوب احترام المرأة يوم عرفوها عضوا مهما في جسم الكون للارتقاء وحسن التربية» (ص ٧).

إنها لا تزال تهيئ سياق التلقي، وتعمل على ترويضه من خلال التذكير بما حدث عند الغرب وجرى. وتؤكد على التحولات الحضارية التي حصلت عند الغرب وجعلتهم يفكرون في احترام المرأة.

تسترسل فتقول: «ولم يكتف الغربيون بهذه الأمنية حتى استنبطوا للتمييز بين البنت العذراء والمرأة المتزوجة لفظة افتخارية قائمة بذاتها كقولهم في اللغة الفرنساوية للمرأة مدام (وللعذراء مداموزيل) وفي الإنجليزية مسس ومس وباليونانية كرياد سبينيس وبالإيطالية سنيوره وسنيورينه أو ما داما ومدام وهكذا في غيرها من اللغات الأجنبية الأكثر انتشارا في وقتنا الحاضر» (ص ٧-٨).

بعد أن تضع الكاتبة أمام المتلقي هذه المعلومة اللغوية عند الغربيين، حول تعيين المرأة المتزوجة والعذراء، تتحدث عن الوضع اللغوي بالنسبة للمرأة في الثقافة العربية فتقول:

«أما نحن الشرقيين عموما (...) فقد أغمضنا الجفن عن هذا التخصيص رغما عن اتساع اللغة العربية وتسابقنا إلى انتحال عوائد الغربيين وأزيائهم واشتركنا في معظم هيئاتهم ومنتدياتهم واستحسان أخلاق البعض منهم إلا أننا لسوء الحظ لم نحذ حذوهم بإعطاء البنات هذا التمييز الإحترامي والإشارة الخاصة بهن عندهم والأغرب من هذا أننا لو فتشنا وبحثنا مليا بين مائة مليون نفس وأكثر من الناطقين بالضاد لما وجدنا فيها كلمة واحدة تقوم مقام المدام والمداموزيل في مبناها ومعناها وإن قيل أن ست وستيته يستعملان بمعنى مدام ومداموزيل في الفرنساوية إلا أن هاتين الكلمتين ليستا صحيحتين على ما يظهر وفضلا عن ذلك فإن التصغير في ستيته هو للاحتقار لا للافتخار خلافا للمعنى المقصود بالمداموزيل كما لا يخفى على كل لبيب أديب» (ص ٨).

إنها تدعو علماء اللغة إلى الاجتهاد لتطوير اللغة، واحترام المرأة العربية، عبر وصف وضعياتها الاجتماعية من خلال مفردات تعين وضعها. كما أن الكاتبة تدرك مشاكل تعديل اللغة، لهذا تطرح في مقالتها كل الصعوبات الممكنة في الدرس اللغوي، وعملية الترجمة ثم الجدال الممكن حدوثه عند عملية تغيير اللغة في النسق الذهني العربي.

كما لا تكتفي بإعطاء التبريرات اللغوية والعلمية والحضارية التي تدفع باللغة نحو التجدد والتطور، بل تضيف اعتبارات تاريخية تعزز بها موقفها، أو موقف النساء الراغبات في التعديل اللغوي حتى ينسجم ووضعهن وحضورهن. تعود سارة نوفل إلى تاريخ تدوين اللغة العربية وتثير وضعية المرأة في المجتمع والذهنية داخل النسق اللغوي. وينبغي في هذا الصدد تسجيل الموقف الفكري الذي عبرت عنه المرأة العربية في عصر النهضة والمتمثل في إدراج اللغة العربية ضمن مجال التطور تبعا لتطور الأوضاع الاجتماعية. وكما نعلم فقد أدرجت اللغة العربية ضمن ملف حركة النهضة. لهذا، فالكاتبة تربط وضع المرأة في المجتمع وفي الذهنية بوضعها داخل اللغة تقول: «ولا ننكر أن في زمن تدوين اللغة العربية كانت المرأة في عين الرجل حقيرة ذليلة وليست بأكثر من أدوات البيت أو كباقة من الأزهار تطرح خارجا حينما تذبل ولذلك لم يخطر ببال أحد من ذلك العصر أن يستنبط في اللغة كلمة مثل هذه تدل على المرأة دلالة صريحة باحترام وتوقير ولكن نحن الآن في عصر تنوعت فيه أنواع الاستنباطات فلا يعسر على نصراء اللغة ابتكار كلمة كالمداموزيل للدلالة والتمييز مع حفظ صفة الاحترام والافتخار وحبذا لو أضافوا إلى اللغة ما لا يوجد فيها من الكلمات المستحدثة ولكن هذا يحتاج إلى معاضدة الحكومة بإقامة مجمع علمي (كاديمي) وليس من خصائصي ان أبحث فيه وأحث عليه في هذا المقام» (ص ٨).

وبما أن سارة نوفل تصوغ قولها / اقتراحها وهي تدرك طبيعة المتلقي، فإنها تستحضره في عمليتي البناء والصياغة، وتجعله حاضرا في عملية ترتيب الأفكار. فالمتلقي يبدو واضحا في القول، بل إن طبيعته فعلت في الافتتاح وفي تدرج المواقف وفي اختيار نوعية التبريرات. وهذا ما أدى بالكاتبة إلى الإجابة عن أسئلة تعي جيدا أن علماء اللغة يطرحونها، وتجيب بنعم إذ تقول:

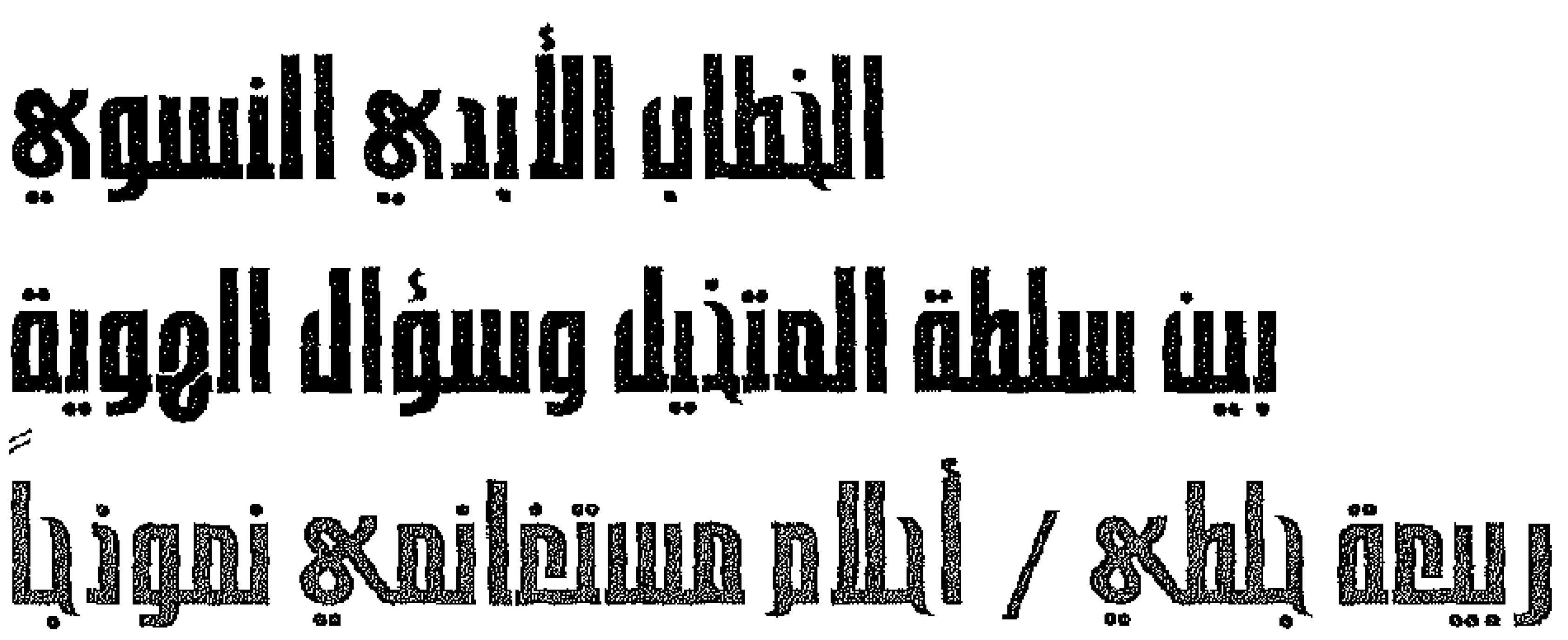
«نعم عندنا كلمتان مترادفتان وهما السيدة والخاتون ولكن نراهما غير وافيتين بالمدام لأنهما يطلقان على العذراء والمتزوجة في آن واحد بلا استثناء وليس في إحداهما صفة خاصة تدلنا على معرفة الموصوفة بإحداهما معرفة حقيقية» (ص ٨).

نتيجة لهذا الاقتراح، وبفضل طريقة توجيه الخطاب إلى علماء اللغة، ونوعية التبريرات اللغوية والعلمية والحضارية التي اعتمدتها الكاتبة، ونظرا لكون صياغة هذا القول الإقتراحي أخذت في الاعتبار الأسئلة الضمنية لعلماء اللغة، واقتراحاتهم الممكنة، وتدخلاتهم في شأن التعبير اللغوي، فإن اقتراح الكاتبة قد تمت الموافقة عليه، واستنبط – كما تقول زينب فواز في أنطولوجيتها – بعض علماء اللغة لفظة آنسة للبنت وعقيلة للمتزوجة واستعملهما أكثر الجرائد.

إن العودة إلى قراءة خطاب النهضة، من خلال قول المرأة يعد إمكانية من الإمكانيات الممكنة التي تعيد الاعتبار إلى التفكير العربي في مساحاتها الإيجابية.

---

* كاتبة من المغرب
gourram__z@yahoo.fr



الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية ربيعة جلطي / أحلام مستغانمي نموذجاً





د. امال منصور *

تمهيد: حين يفرض على الذات أن تغيب عن واقع الحياة الثقافية المعاصرة في عالم لا يجيد إلاّ الإقصاء، لا يتقن غير إبداع الثنائيات واستعمال آليات التمزيق، يحكم على المرأة أن تتسلّح بشتى الأسلحة لتحطم جدار الصمت، وتقاوم التهميش وتعلن بأعلى صوتها: «إنّ الإبداع والثقافة حقل للجميع تتلاقى فيه الأصوات وتتفاعل... لا فرق بين رجل وامرأة في إطار الفعل الحضاري البنّاء».



لقد وجدت المرأة نفسها منذ زمن في وسط يقيّدها ويحاسبها على أنّها فرد فاقد الأهلية، فرد لا يحق له أن يمارس حرّياته المتنوعة والكاملة إلاّ ضمن الإطار الذي يحدده العرف والمجتمع... يذكرها المجتمع كل لحظة أنّها تختلف عن الآخر وينشئها تنشئة تقيّدها وتحدد أفقها على حد تعبير الأديبة الفرنسية الوجودية سيمون دو بوفوار.

أدركت المرأة -إذن- أنّها لا يمكن أن تبقى خلف القضبان تصادر آراؤها ومهاراتها وتموت روحها الخلاقة بفعل الأيام، فقرّرت إذن اختراق الأسوار ودخول عالم الإبداع الأدبي، فكانت الكتابة بالنسبة لها فعل خلاص، بل ردّا على القهر الوجودي العام الذي ظلت تمارسه عليها السلطة الذكورية، حاولت أن ترسم لها زاوية جديدة أطلق عليها «الأدب النسائي»، الأدب الأنثوي»، «كتابة الأنوثة» بكل ما تحمله هذه المصطلحات من اختلافات وتناقضات.

ليس هذا فحسب، بل كان عليها أيضا أن تناضل طويلا ليعترف الجميع بتمكنها وتفرّد تجربتها الأدبية، فأصبح الأدب النسائي أدبا إشكاليا يثير جدلا واسعا في الأوساط الثقافية وشبه الثقافية، بين مدافع ومستهجن، طرف يعترف له بحق الوجود وحق الخصوصية وطرف آخر ينفي له ذلك.

ففي هذه المداخلة سنعمد إلى الإجابة عن الإشكالات الآتية: إلى أي حدّ تمكّن الخطاب الأدبي التحرري النسائي من صياغة خصائصه وتحديد بدائله؟ وهل اللّغة والخطاب يسعفان استراتيجيا في خلق هذا الخطاب؟ هل استطاعت المرأة - فعلا - طيلة هذا الجهد المتواصل أن تخلق كتابة أو لغة مختلفة يمتلك أدواتها وتميّزها عن الأدب الرجالي أم هي مجرّد دعوى خادعة تدعمها جمعيات حقوق المرأة؟ هل الكتابة النسائية كتابة تخط (تجاوز) للثالوث المحرّم؟

١- جدلية حضور الأنا وغيابها في الخطاب الأدبي النسائي:

عمد المجتمع- وخاصة العربي- بكل بنياته الدينية والثقافية واللّغوية على تقزيم المرأة، فهي لا تخرج عن وصفها بالزوجة والأخت والأم.. أو بأنّها منبع الجمال والإلهام والإبداع للشعراء وأصحاب الفكر والقلم.. تعبيرات كثيرة متشابهة أحاطت حولها سياجا منيعا، خلق منها كائنا حسيا «سجين أشياء جسده، ولا يمكن أن يرقى إلى مستوى متقدم فكريا، لأنّ هذا المستوى من اختصاص الرجل، وبذلك يكرس الرجل ويغذي الثنائية الميتافيزيقية للمادة والعقل، ويصبح جسد المرأة هو السلبي المستكين، وعقل الرجل إيجابيا فاعلا. (١)»

اختارت المرأة

«الكتابة» حلاً لمعضلتها، ونسيت أنّ اللّغة هي أوّل أعدائها لأنّها تحدد وظائفها ودورها في الوجود والمجتمع، كما يساند المتخيل الديني هذه النظرة ويجذرها، بل تصبح محاولة التحرر من المتخيلين شبه مستحيلة.

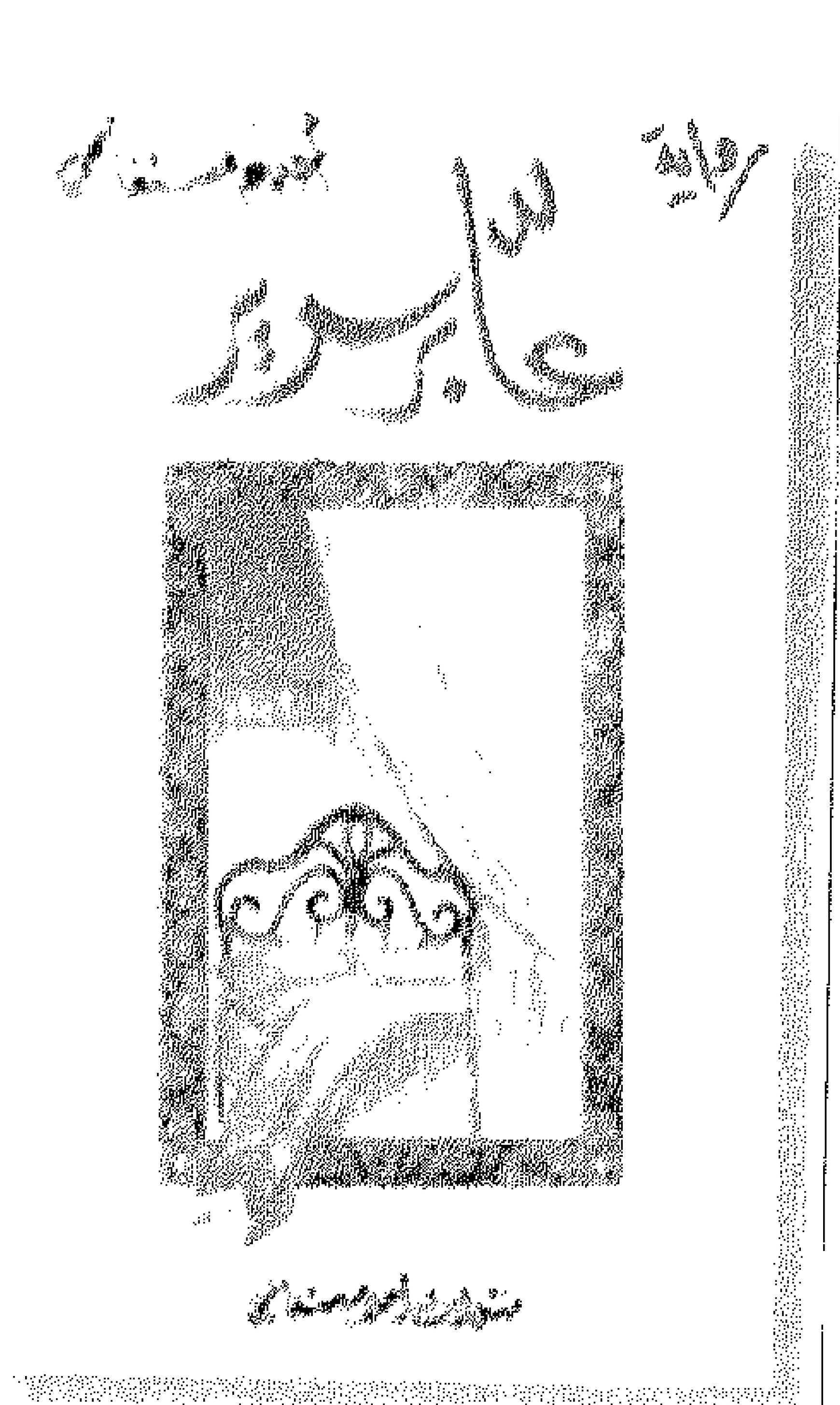
1-1- المرأة/ الكتابة والمتخيّل الديني:

إذا كانت الناحية التشريحية البيولوجية هي أساس الفوارق بين المرأة والرّجل أضف إليها النواحي الأنثروبولوجية والنفسية، فإنّ الناحية اللاهوتية تأتي أوّلها.

بعد نظرة استرجاعية عبر التاريخ البشري بدءا من العصور البدائية- أي قبل ظهور الأديان- حيث كان الإنسان يعيش حياة اللااستقرار، كان الرجال والنساء يتسافدون بشكل جماعي، إذ لم يكن ممكنا آنذاك معرفة آباء الأطفال بعكس ما كان يتم للمرأة، لأنّها هي التي تلد بحيث ينسب الأطفال إلى أمّهاتهم، كانت هي إذن عصب العائلة، ويصح اعتباره بأنّه عصرها الذهبي(٢).

لكن مع عصر تربية الماشية والصناعات البدائية، ثمّ عصر الزراعة، تضاعفت أعباء الرّجل وأعماله، وشاع الغزو والسبي والأسر، وبدأ عهد الملكية الخاصّة، ففرض سيطرته تدريجيا لينتزع من المرأة الحق الأوّل، ويورثهم أملاكه وأراضيه فكانت هزيمتها التاريخية الكبرى(٣).

و مع ظهور الأديان السّماوية استرجعت المرأة شيئا من حقوقها، فبدت الهيمنة الذكورية في الدين اليهودي واضحة، ففي التوراة يحمّل «اليهود» حواء مسؤولية خروج آدم من الجنّة، وينقل «ابن كثير الدمشقي» روايتهم بقوله: «أنّ الذي دل حواء على الأكل من الشجرة هي الحية(..) فأكلت حواء عن قولها، وأطعمت آدم عليه السلام، وليس بها ذكر لإبليس(٤)» ، فالمرأة- في نظرهم- أصل الشر، «ووريثة الحيوانات والشياطين(٥)»، أمّا «عقل الرجل يشكل جزءا من العقل الإلهي(٦)» ، فالرجل اليهودي أثناء صلاة الصّباح: يقول: «إلهي... أشكرك لأنّك لم تخلقني امرأة، بينما تقول المرأة اليهودية: إلهي أشكرك لأنّك خلقتني، فهذه إرادتك(٧)» .



أمّا الديانة المسيحية فقد أظهرت الاختلاف بين الرجل والمرأة وأظهرت دور المرأة الثانوي في الحياة العامّة، فجاء في الإصحاح الحادي عشر من رسالة القديس بولس الأوّل: « أريد أن تعلموا أنّ رأس كل رجل هو المسيح، وأمّا رأس المرأة فهو الرجل، ورأس المسيح هو الله. أما المرأة فهي مجد الرجل لأنّ الرجل ليس من المرأة، بل المرأة من الرجل، ولأنّ الرجل لم يخلق من أجل المرأة بل المرأة من أجل الرجل(٨)» .

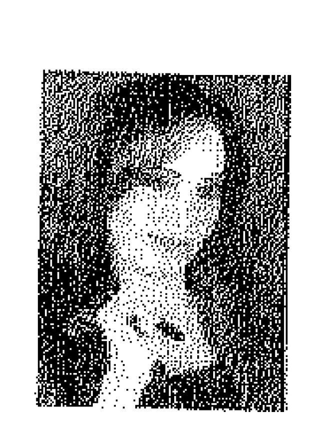
أمّا الديانة الإسلامية، فقد حاولت أن تعيد للمرأة بعض حقوقها المشروعة، لكنّها على الرغم من تنظيم العلاقة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات، إلاّ أنّ للرجال قوامة على النساء لقوله عزّ وجل: «الرجال قوامون على النساء بما فضّل الله بعضهم على بعض وبما أنفقوا من أموالهم(٩)» ، كما أنّه حثّ المرأة «على عدم الاشتراك في أعمال خارج منزلها فلا تجب عليها صلاة الجمعة أو تشييع الجنائز أو حضور صلاة الجماعة وهي غير ملزمة على العمل خارج منزلها» (١٠).

إضافة لذلك فنصيب المرأة في الميراث أدنى من الرجل، وكذلك من حق الزّوج هجر زوجته وضربها في حالة عدم الطاعة، لقوله تعالى: «واللاتي تخافون نشوزهن فعظوهن واهجروهن في المضاجع واضربوهن فإنّ أطعنكم فلا تبغوا عليهن سبيلا إنّ الله كان عليّا كبيرا(١١)» ، فليس من حق المرأة هجر زوجها في حالة ظلمه لها.

إذن فتكريس عدم المساواة بين الرجل والمرأة في جميع الأديان واضح عدا أنّه في الإسلام قد فتح باب الاجتهاد لتحسين وضعية المرأة في المجتمعات الإسلامية ورفع الضرر عنها.

تحتمي المرأة إذن بالكتابة لتعلن رفضها للمتخيّل الديني بكل أشكاله، وتدخل في صراع مع الوعي ببنياته، فكلّما عبّرت عن رفضها وأعلنت حريتها، ولعنت القديم.. كانت كتابتها تأخذ طابعها الخاص... وتجنح إلى التفرد.

1-2- المرأة/ الكتابة والمتخيّل اللّغوي:



تتخذ المرأة الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل والمجتمع -عامة- فهي «ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموّجاته(١٢)» ، بل هي أيضا تفجير للمكبوت والمخفي، حيث تستدعي الخطاب العربي بكل تراكماته اللغوية والحضارية، لكنّ اللّغة لا تسعفها، تظل تذكّرها بموقعها في مشهد الحياة، إذ لا تسمح بتحويل خصوبتها من بطنها إلى عقلها.

فاللغة ليست فقط وسيلة تعبير أو أداة للتواصل وتبادل المشاعر والأفكار، إنّها «بيت الوجود(١٣)» على حد قول هولدرلين، وهي « مسكن الكائن ومأواه(١٤)» كما يقول هيدغر «و بها يعمل، بشكل واع أو لاواع، على صياغة هويته وإعلان ذاته للآخر وللآخرين.(١٥)»

فالمرأة ترتبط في العرف اللّغوي بعدّة

اللغة ليست فقط وسيلة تعبير أو أداة للتواصل وتبادل المشاعر والأفكار، إنّها «بيت الوجود(١٣)» على حد قول هولدرلين

أفعال «أولها فعل «حرم» ويعني «منع» والحرم هو النساء لرجل واحد، ويقال حرمة الرجل أي حرمه وأهله. والحريم يعني «النساء» أي ما حرم فلم يمس (...) وثاني هذه الأفعال هو فعل «جمع» الذي يشتق منه الجامع ومؤنثه الجامعة، وكذلك الجماع أي المواطأة، وثالثها فعل زوج أي عقد وقرن وتأهّل وأخذ وخالط ومنها الزوج أي البعل والزوجة أي الناكح أو الناكحة(١٧)» .

يعني هذا: أنّ اللّغة تحدد للمرأة مسبقا وظائفها، فهي وجدت لأجل الرجل، لتلبية حاجاته ورغباته، وكذلك لتحافظ على استمرارية النوع البشري.

ليس هذا فحسب، بل كما يلاحظ د. نصر حامد أبو زيد في كتابه:«دوائر الخوف- قراءة في خطاب المرأة» أن خطاب المرأة مأزوم وعنصري، فهو يجد جذوره في بنية اللّغة العربية التي جعلت من الاسم العربي المؤنث موازيا للاسم الأعجمي من حيث القيمة التصنيفية؛ فبالإضافة إلى تاء التأنيث على مستوى البنية الصرفية، تمارس اللّغة الطائفية ضد الأنثى، حيث تعامل كأقلية، فيعامل الجمع اللّغوي معاملة المذكر، وبهذه الطريقة يلغي وجود رجل واحد مجتمعا من النساء، فيشار إليه بصيغة المذكر لا بصيغة المؤنث(١٨).

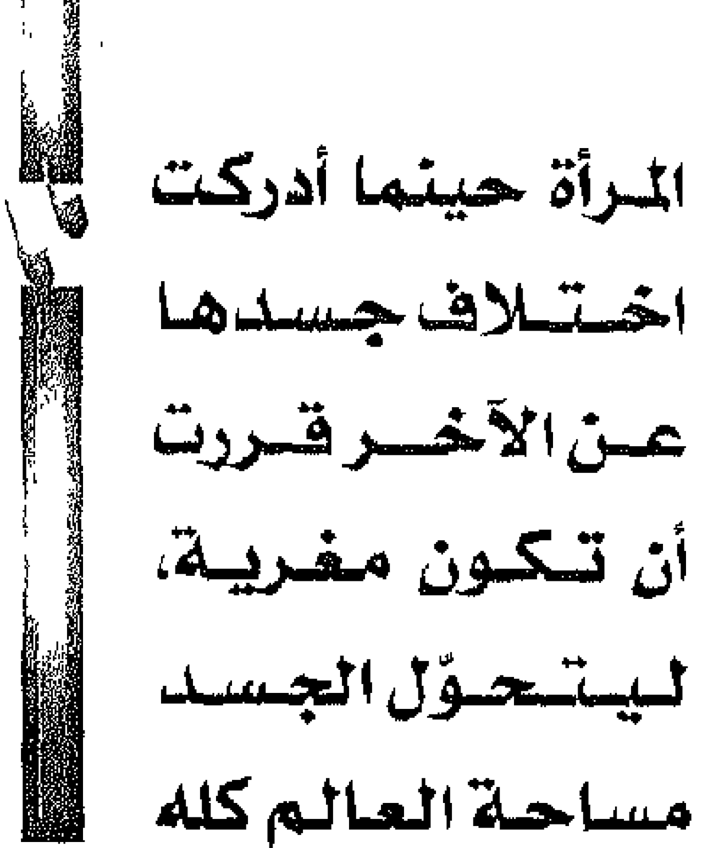
هكذا يؤكّد تاريخ اللّغة رؤية الدين والمجتمع، فهي تعكس بالتأكيد بنية الوعي لدى الجماعة ومستواها الحضاري.



٢- الخطاب النسائي: من الهوية الجماعية إلى الأنا المتمردة.. متى خطاب المسكوت:

كانت المرأة بطلة الأعمال الإبداعية التي كان ينتجها الرجال، فهي مركز المتخيّل الذكوري التليد، حيث لم يكن في استطاعة الذوق الأدبي أن يتقبل متخيلا جديدا خاصا بها.

ولمّا كانت « درجة تحرر المرأة هي مقياس التحرر العام » حسب CHARLES FOURIER ، فإنّها بعدما تسلّمت مهام الإبداعية الجديدة لم يعد بإمكانها أن تتقبّل واقع الخطاب الأدبي بكل ما يحمله من تناقضات... بل كان عليها أن تطرح عددا من أسئلة الوعي في الثقافة والسياسة والفن.. والحياة كلّها.



المرأة حينما أدركت اختلاف جسدها عن الآخر قررت أن تكون مغرية، ليتحوّل الجسد مساحة العالم كله

« لقد تحمّلت المرأة المسؤولية على عاتقها، وبدأت تكتب رفضا للعالم الذي خلق من طرف الرّجل، كما رفضت أن تلعب دور الخادمة أو أن تكون مجرّد مزهرية توضع في ركن من أركان البيت للزينة(١٩)»

يقول عبد النور إدريس في مقاله «هتاف الجسد بين الحرية والتحرر في السرد النسائي العربي»: «إنّ حاجة المرأة للكتابة استدعاها التفارق المفاهيمي والمعجمي بينها والرجل الذي كان يستكفيها وصف حاجاتها إلى الكتابة، إنّ هذه الهوّة التي جعلت المرأة لا تكتفي بشهامة العشق ولا بالثقافة المأسوية التي ينتجها الرجل حيث القليل من المتعة والكثير من الرقابة والعنف والكبت(٢٠)».

يعني هذا: أنّ المرأة حينما أدركت اختلاف جسدها عن الآخر قررت أن تكون مغرية، ليتحوّل الجسد مساحة العالم كله، بل تفجيرا للإيحاءات فهي عن طريقه تروي الثقافي والاجتماعي... ليس هذا فحسب بل لتجعل كتابتها كلها خطوطا حمراء... كلّها تنتمي إلى الثالوث المحرّم:

الجنس/ الجسد

السياسة/ السلطة/ الدين/العقيدة

لذلك فالكتابة النسوية في الجزائر هي كتابة المستحيل، تقول «أحلام مستغانمي»

« سلاما أيّها المثلث المستحيل.. سلاما أيّتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرّم(الدين- الجنس- السياسة(٢١)».

٢-١- كتابة الجسد:

لعلّ للمرأة (باستثناء الكاتبة) هاجسا وحيدا يطاردها دوما من الطفولة حتّى المراهقة والكهولة.. إلى الشيخوخة هو أن تكون مغرية جدا، فهي «عندما لا تغري تعيش انمحاء وجوديا (٢٢)» ، إذن فهي تحاول بشتى الطرق الإيقاع بأي كان.

لكنّها عندما تحول إلى كاتبة تتخلّى عن هاجسها بسرعة وببساطة، بل تحول«هاجس الإغراء» إلى الورق، فتجعل من جسدها هامشا وتصبح الورقة هي الجسد، أي تنقل شبقيتها إليه.

لذلك « فالمرأة تكتب لتغلف جسدها وتجعله هامشا ينفلت من الشهوية لتعطي النص المكتوب لذّته الشبقية(..) وتعرض الجسد الأنثوي للانمحاء داخل فضاء رمزي لا يتميّز بالحركة(٢٣)»

فأحلام مستغانمي لا تكتب كتابة الجسد وإنّما توظف الجسد كعنوان للتخطّي والتجاوز، أي أنّها تعمد إلى خرق كل الطابوهات لتؤسس علاقة جديدة بينها وبين العالم، أي تريد- بكل فنية- أن تخلق أفق انتظار أو توقع جديد.

تقول الراوية على لسان «خالد» بطل«ذاكرة الجسد»: «منذ حبي الأوّل لتلك الجارة اليهودية التي أغريتها، إلى تلك الممرضة التونسية التي أغرتني، إلى نساء أخريات.. لم أعد أذكر أسماءهن ولا ملامحهن، تناوبن على سريري لأسباب جسدية محضة، وذهبن محمّلات بي، لأبقى فارغا منهن(٢٤)»

ففي هذا المشهد «أحلام» توظف الجسد لتنفيه بطريقتها الخاصة، فبطلها «خالد» يعاشر عددا من النساء، لكنهن يغادرن روحه بمجرّد مغادرة الجسد، فالحب والجسد منفصلان وغير مترادفان، إنّ أحلام بهذه الطريقة تعطي للعلاقة الحميمة معنى آخر.

لكن الكتابة عند «أحلام» تتحوّل للحظات صناعة مضادة لكل ما هو موروث وما هو معروف، فيختلط الحسي والإيروسي، إذ تتحدث عمّا هو مألوف عند العامّة لكن بمسحتها الخاصة، فتحول من كل شيء لحظة مأسوية، يقول بطلها: « .. ولذا أتقبّل تلك الزغاريد التي

انطلقت في ساعة متقدمة من الفجر، لتبارك قميصك الملطخ ببراءتك كآخر طلقة نارية تطلقها في وجهي هذه المدينة، ولكن دون كاتم صوت.. ولا كاتم ضمير. فأتلقاها جامدا... مذهول النظرات كجثة، بينما أرى حولي من يسابق للمس قميصك المعروض للفرجة(٢٥)».

فهي هنا تريد أن تضع الرجل أمام كل ما يجهله أو ما يريد تجاهله، فتعيد بناء الذاكرة المجتمعية بطريقتها الخاصة وزاوية نظرها المتميزة.

و قد تكون كتابة خرق من أجل الخرق ذاته، فتقول: «يحتضنها من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، شيء من الكسل الكاذب، شفتاه تعبرانها ببطء متعمّد، على مسافة مدروسة للإثارة.

تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبلاهما تماما، تتزلقان نحو عنقها، دون أن تلامساه حقا، ثمّ تعاودان صعودهما بالبطء المتعمّد نفسه، وكأنّه كان يقبّلها بأنفاسه.. لا غير (٢٦)».

فكأنّ «أحلام مستغانمي» تترجم قولها كتابة، وتبلغ رسائلها للرجل الذي طالما عمل الزمن الذكوري على قمعها، فهي تنوب عن المرأة-إطلاقا- لذلك تقول ما لا يقال وما لا يستطيع النظام الذكوري تفكيكه فهمه.

تقول: «يدان داعبتا.. استشقتا.. عبثتا.. أشعلتا أكثر من أنثى، وهما تشعلانني الآن خلف دخان سيجارة الصمت(٢٧)».

لكن «أحلام» تقع في أحيان كثيرة في فخ المخفي، فتكتب كتابة أشبه بكتابة «رشيد بوجدرة» وغيره من السورياليين، وكأنّها تجسّد المقولة الشهيرة لمونترولاي: «إنّ علاقة المرأة بجسدها نرجسية وشبقية في نفس الآن، لأنّ المرأة تلتذّ بجسدها، كأنّها تتمتع بجسد امرأة أخرى (٢٨)».

لذلك فهي تحوّل الجسد أيقونة، بل عملة لاستمالة القارئ مهما كان نوعه أو صفته.

إذن يمكننا أن نلخص دواعي كتابة الجسد لدى أحلام في:

١- توظيف الجسد عنوان للتخطي والتجاوز.



٢- توظف الجسد لتنفيه بطريقتها الخاصة.

٣- صناعة مضادة لكل ما هو موروث وما هو معروف.

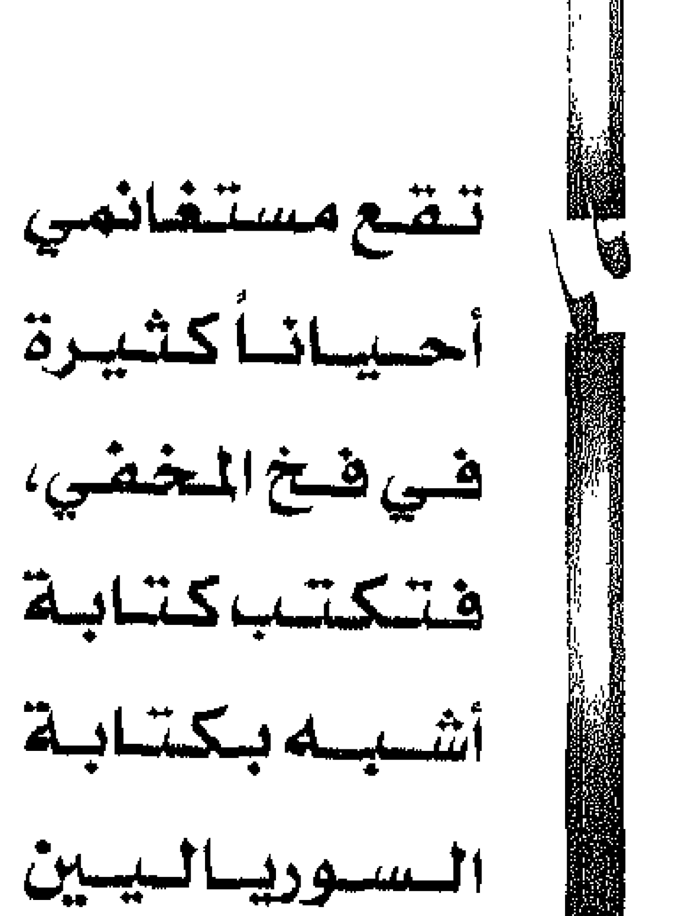
٤- تريد أن تضع الرجل أمام كل ما يجهله أو ما يريد تجاهله.

٥- كتابة خرق من أجل الخرق ذاته.

٦- كتابة جسد فعلا.

٢-٢- كتابة ضد السلطة:

يقول «جاك دريدا» إذا كان الأسلوب هو الرّجل، إنّ الكتابة هي المرأة(٢٩)» ، فالأنثى تعمد أن تتعالى عن ذاتها في كل لحظة، لتكون ذاتا أخرى، فهي بالكتابة تفرّ من كل الموروثات، لتؤسس رؤية مغايرة تتخطّى السلطة والدّين والجسد، على حد تعبير د/ زهور كرام: «إنّ خطاب المرأة المنتج، بالأساس، لمعرفة مغايرة، وغير مستهلكة أو مألوفة، غير موجهة فقط للمرأة، وإنّما للرجل والمجتمع ككل(٣٠)».



تقع مستغانمي أحيانا كثيرة في فخ المخفي، فتكتب كتابة أشبه بكتابة السورياليين

لذلك فالمرأة لا زالت تطرح سؤالا- كباقي المثقفين- كيف يمكنني أن أغيّر؟ وهذا السؤال يحتّم تدخلا وجوديا « يستدعي الحرية والتجاوز والمراجعة اللامحدودة (٣١)» لأساسيات الحقل الثقافي.

لكن كثيرا ما تكون نتيجة هذا التدخل مؤذية- للمثقف عموما- فإما أن ينساق مع خطاب السلطة وإما أن يصمت.

إنّ «ربيعة جلطي» رسّخت في ديوانها «تضاريس لوجه غير باريسي» مفهوم المثقف التقدمي، الذي يمثل ضمير كثير من البشر، تقول في قصيدتها «السؤال المحظور»:



أيستحيل العشق بعد الآن ؟!

أجبني أيهذا المزروع بالأبعاد

صارت جراحنا تغمر الشطآن!

يا رجلا فتح الربّ

جادلني فقد نصبح نبيين،

فكل الفقراء أنبياء(٣٢)

فالشاعرة هنا تشترك مع النبي هنا في الرؤيا، فهما ينقدان الحياة والعالم بحثا عن محاولة التغيير، وإشاعة السلام والجمال لأنّهما سيدا التغيير والرفض والتجاوز، تقول أيضا:

رفيقي...!

لم يعد يجدي الترحال في اتجاه التوحش الضبابي

و لا الصمت الذهبي في أزمنة «المايكروفون»

الملتهب

وربطات العنق الزهرة، وإيقاعات التفجّر

الصاهل،

فتعالي.. نبدأ المهمة

رفيقي... !(٣٣)

لكنهما عندما يرفعان بصرهما، تجابههما الحقيقة الفاضحة، ويكون الإقصاء مصيرهما المحتوم، تقول في قصيدتها «أغان صغيرة للمطر»:

أمد الآن بصري يا وطني

يلقاني الليل و«قاسيون»

و سرب المقموعين الآتين من الدول الغاربة،

و صوت الجلادين يصفع الكلمة النقيّة(٣٤).

إنّ الشعراء يمتلكون ماتيح الحقيقة، فلديهم سلطة الرمز والكلام «و من يمتلك الكلام فإنّه لا شك يملك من خلاله سلطة للجذب خاصة، يمكن أن تخرق حدود الشعور إلى دغدغة ما هو ثاو في اللاشعور(٣٥)» ، لذلك «ربيعة جلطي» تحاول إيقاظ الساكن وزعزعته تقول أيضا في «أغان صغيرة للمطر»:

تأتيني ذكراك يا وطن الفقراء

أجمعك تحت إبطي خبرا، عصفورا

تطارده الأموات..

حين غنيتك، منعوني..

و التهمة:

النغمة تمس أمن الدولة

فقط بيني وبينك يا وطني:

آه لو تعرف كم هو حساس جلد

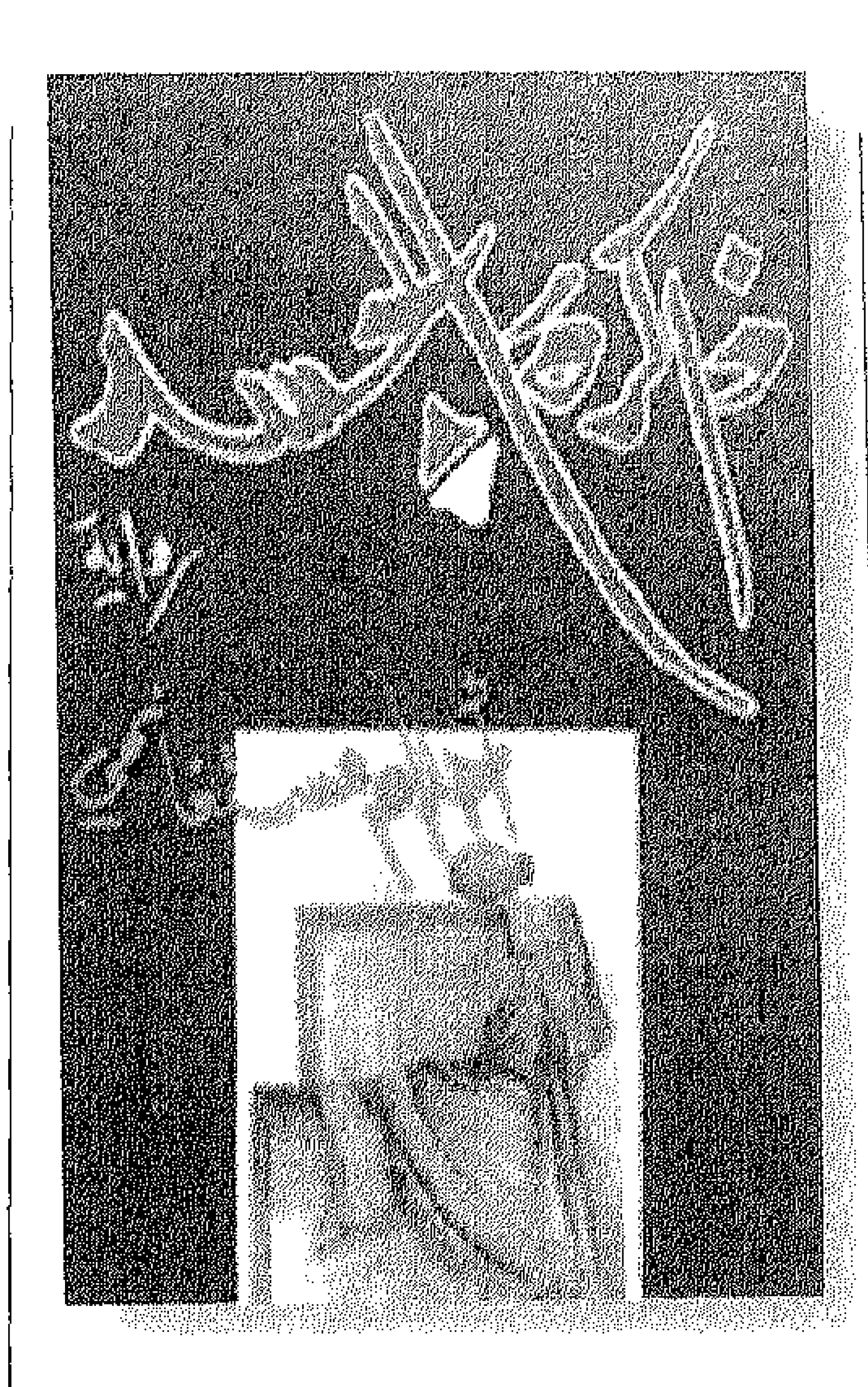
الحكومات(٣٦)

ما دام الشاعر كائنا ابستيميا على حد قول بورديو، فهو يستثمر ذخيرته المعرفية للتعبير عن الواقع الاجتماعي، وحقيقة الصراع الطبقي. تقول «ربيعة» أيضا في «أغان صغيرة للمطر»:

وطني الذي ضمخته قبلة البحر المتوسط

يمضغ أسراره الكبيرة،

يستحم في نهر أهازيج الصراع الطبقي



و مراعي العصافير، وتعاونيات الزرع

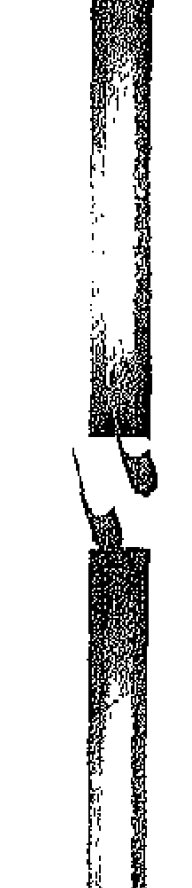
و الحبّ..(٣٧)

هكذا يتحول الشعر النسائي بوق أوجاع اللحظة في زمن الانسداد الثقافي السياسي، ولكنّه شعر خافت الصوت، كثيرا ما يضيع في زحمة الألم.

٢-٢- كتابة ضدّ الذخيرة الدينية:

ما دامت الكتابة تأخذ بعدا سلطويا؛ فهي ضد سلطة الدين والموروث والثابت، لا ينافسها في هذا إلاّ الإعلام البصري، لذلك فهي لا تتوانى في تخطّي المألوف ونقده، بل الدعوة إلى بديل عنه.

فالمرأة تكتب لا لتعيد بناء دين جديد وإنّما لتصحح زوايا النظر التي كثيرا ما التبست بما هو لا ديني وأصبحت تشكل بعدا أعمق من العقيدة.



ما دام الشاعر كائنا ابستيميا على حد قول بورديو، فهو يستثمر ذخيرته المعرفية للتعبير عن الواقع الاجتماعي، وحقيقة الصراع الطبقي.

فالشاعرة «ربيعة جلطي» تستعيد الرموز الدينية الإسلامية، وتعيد بناءها من جديد، حيث تحدث «مفارقة» تربك المتلقي وتدفعه للمقارنة، ففي قصيدة «سيد المقام» في ديوان «شجر الكلام» تقول:

علي يطالب الحكومة الموقرة باثني عشر

شهيدا عربا وبربرا وأكرادا. إنّهم كل

إرثه.. توزّعوا بين «القصبة» و«اليمن».. إنّه

لا يريد تعويضا قصر الشعب ضيق.. إنه

أربعون والسراق واحد(٣٨)

و هنا توظف «ربيعة» الشخصية التاريخية الإسلامية «علي بن أبي طالب» رضي الله عنه دون أن توضح كنيته، فعلي بن أبي طالب معروف فهو « أحد العشرة المشهود لهم بالجنّة وأخو الرسول(ص) بالمؤاخاة وصهره على فاطمة سيدة نساء العالمين(...) والشجعان المشهورين(٣٩)» ، كما أنّه حكم الدولة الإسلامية زمنا فعدل.

لكن «علي» في «سيد المقام» يأتي في زمن الفجائع والضغائن والخيانة، فيطالب بدءا بالتصفية الجسدية ويكون(أربعين) في مواجهة (واحد)، وما إن يستمر في الحكم حتّى يكرر الزمن نفسه، تقول:

علا.. يعلو.. علوا.. كذا تعلمنا

المعاجم العربية وكتب الأرصاد.. وعلي

ما كان عاليا. وما كان ليعلو،

علي وحده، والسراق أربعون(٤٠)

يبقى علي وحده، لأنّ الزمن ليس زمنه، فهو مجبر أن يتخلّى عن أحلامه وقناعاته، تقول «ربيعة»:

أحد،أحد.. أحد، أحد

وحدك سيد المقام وجهك إلى حائط الحناء(٤١)

فما على «سيد المقام» إلاّ أن يسير مع الركب ويخالف البطل التاريخي «علي بن أبي طالب» رضي الله عنه:

عليك بزوجة أو زوجتين أو..

و رأس مال

و وسام رتبة

الله على العرش

و أنت على العرش

و على العرش من على العرش

(..)

تحكم لا لّه ما كانش القاضي(٤٢)

خلاصة:

ظلت المرأة خاصة بعد حركة feminism سنة ١٨٤٨، وحصولها على حق التصويت سنة ١٩٢٠ تناضل من أجل تحقيق ذاتها، فكانت الكتابة حلاً لضائقتها، ومساحة تعرض فيها رؤية مغايرة تنفجر في وعي الكتابة الذكورية.

ستبقى الكتابة النسائية خطابا متعاليا يبحث عن كيانه في كل لحظة عبر استراتيجية عبقرية

لكن المتخيّل اللغوي والديني ظل يطاردها ويؤرقها ويذكرها بما تعوّد عليه الوعي الجمعي، لذلك تحولت كتابتها كتابة تخطّ وتجاوز للعرف والذوق السائد كما هو الحال عند «ربيعة جلطي» و«أحلام مستغانمي».

لذلك ستبقى الكتابة النسائية خطابا متعاليا يبحث عن كيانه في كل لحظة عبر استراتيجية عبقرية تغير الأساليب والإمكانيات بحثا عن ذاتها.

* أكاديمية من الجزائر



الهوامش

١- محمد نور الدّين أفاية، الهوّية والاختلاف « المرأة والكتابة والهامش» ، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٨٨، الصفحة: ٣٤.

٢- ينظر: ناي بنسادون، حقوق المرأة منذ البداية حتّى أيّامنا، جيه البعيني، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط١، ٢٠٠١، الصفحة:٥ - ٦.

٣- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة: ٦.

٤- ابن كثير- الإمام الحافظ أبي اسماعيل بن كثير الدمشقي، قصص الأنبياء، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٤، الصفحة: ١٧.

٥- ناي بنسادون، حقوق المرأة منذ البداية حتّى أيامنا، الصفحة: ١٠.

٦- المرجع نفسه، الصفحة: ١٠.

٧- المرجع نفسه، الصفحة: ١٠.

٨- العهد الجديد، رسالة بولس-الرسول الأوّل إلى أهل كورنثه، مكتبة الحياة الزرقاء.

٩- سورة النساء، الآية: ٣٤.

١٠- نقلا عن: د/ أديب عقيل، المرأة والرجل والمساواة بين الجنسين، مجلة المعرفة، العدد ٤٣٥، وزارة الثقافة، سوريا، الصفحة: ٩٥.

١١- سورة النساء، الآية: ٣٤.

١٢- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، الصفحة: ٣٥.

١٣- د/ صفاء عبد السلام جعفر، أنطولوجيا اللّغة عند هايدجر، دراسة فلسفية في قصيدة الكلمة لجئورجة، دار الوفاء لنيا الطباعة والنشر، مصر، ٢٠٠١، الصفحة: ٣٥.

١٤- نقلا عن: مصطفى الكيلاني، ماهية الشعر من خلال قراءة هيدغر لهولدرلين، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة يصدرها مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس، ١٩٨٨، الصفحة: ٣٨.

١٥- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، الصفحة: ٣٦.

١٦- المرجع نفسه، الصفحة: ٣٦.

١٧- المرجع نفسه، الصفحة: ٣٦.

١٨- ينظر: نضال الحضري، الشعر الايكولوجي، في الموقع الآتي:
www.maaber.50megs.com/issue-may05/books-2htm.

١٩- ينظر: ANNE- MARIE NISBET. le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française. des indépendances a 1980 représentation et fonctions édition naaman canada 1982 page :19-20.

٢٠- عبد النور إدريس، هتاف الجسد بين الحرية والتحرر في السرد النسائي العربي، في الموقع الآتي:www.aslim.net

٢١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٩٣، الصفحة: ٤٠٠.

٢٢- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، الصفحة: ٤٢.

٢٣- عبد النور إدريس، هتاف الجسد بين الحرية والتحرر في السرد النسائي العربي، في الموقع الآتي:www.aslim.net

٢٤- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الصفحة:٣٦٣.

٢٥- المرجع نفسه، الصفحة: ٤٣٤.

٢٦- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات شرشح، الجزائر، ٢٠٠٤، الصفحة: ٩.

٢٧- المرجع نفسه، الصفحة: ١٧٧.

٢٨- نقلا عن: عبد النور إدريس، هتاف الجسد بين الحرية والتحرر في السرد النسائي العربي، في الموقع الآتي: .www.aslim.net

٢٩- الموقع نفسه.

٣٠- الموقع نفسه.

٣١- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، الصفحة: ٦٧.

٣٢- ربيعة جلطي، تضاريس وجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨٣، الصفحة: ٢١.

٣٣- المرجع نفسه، الصفحة: ٢٦.

٣٤- المرجع نفسه، الصفحة: ٢٩.

٣٥- محمد نور الدين أفاية، الهوّية والاختلاف، الصفحة: ٧١.

٣٦- ربيعة جلطي، تضاريس وجه غير باريسي، الصفحة: ٣٠.

٣٧- المرجع نفسه، الصفحة: ٣١.

٣٨- ربيعة جلطي، شجر الكلام، منشورات السفير، المغرب، ط١، ١٩٩١، الصفحة: ٧.

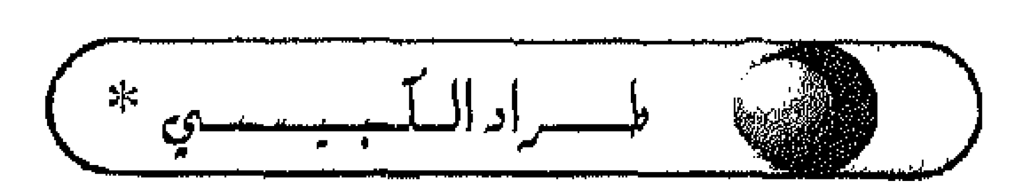
٣٩- جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، تاريخ الخلفاء، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٣، الصفحة: ١٣٤.

٤٠- ربيعة جلطي، شجر الكلام، الصفحة: ٩.

٤١- المرجع نفسه، الصفحة: ٩.

٤٢- المرجع نفسه، الصفحة: ١٧.

الرواية القصيرة : الأصل والتسمية والمميزات



بصدد التمييز بين الرواية والقصة القصيرة:

في السؤال: ما الرواية القصيرة؟ يحسن التمييز أولاً، بين الرواية والقصة القصيرة حيث يذكر النقاد والباحثون جملة تمايزات، بالرغم من الاعتراف بصعوبة هذا، «من حيث أن القصة من الوجهة التقليدية، تعتبر مادة الرواية ونسيجها في الوقت نفسه». ناهيك عن أن القصة تعد جنساً أدبياً قائماً إلى جانب الرواية. والحال:

(١) في القصة يكون السارد هو من يسيطر على مادته ويخضعها للترتيب والتنسيق ويجعلها تابعة لأغراضه. أما في الرواية فليس هناك سارد، بل مرآة تعكس الأحداث والوجوه الثانية للشخصيات.

وبتعبير آخر: أن السارد في القصة ينظم الأحداث وفق مخطط سببي وزمني، بل وتفسيري عندما يكشف الأحداث على ضوء ما سبق ويمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية في حين يحاول الروائي إعادة الشعور بكثافة الأحداث أو بالتباس البطل.

(٢) وحسب تعبير فيرنانديز: «إن ما يدوم هو الوصف وليس الشيء الموصوف» فإن اختلاف الرواية عن القصة، باعتبار الرواية تعد «تحليلاً شاملاً للمواقع من طرف المؤلف». وبتعبير آخر : «إذا كان كاتب القصة القصيرة يقطف غصناً من النبتة، فالروائي يجتثها كاملةً بجذوعها وتربتها.» وهذا يعني أن الروائي خلاف القاص في القصة القصيرة المقيد بزمنٍ وحجم معين، الروائي يكون حراً ومتميزاً بوصفه الكاتب الذي يمسك بالواقع بمختلف تشعباته وبملء كثافته، وينخرط كليةً في الحكاية التي يختلقها مستسلماً لفيض الخلق الفني. (١)


فـيـاض

وهذا يعني حسب تعريف غوته لطبيعية الرواية: «إن الرواية ملحمة ذاتية يلتمس فيها المؤلف السماح له بتناول العالم حسب طريقته. والمشكلة الوحيدة، هي معرفة ما إذا كانت له طريقة أم لا. وهذا يعني أيضاً، أن سارد الرواية خلاف القصة ليس هو المؤلف. إن السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف. (٢)

(٣) وإذا صح القول: أن القصة: حياة مروية. والرواية: حياة معروضة أو ممثلة بواسطة مرآة صافية. صح القول: «بأن الأبداع الروائي يمتزج بتجذير دافع المحاكاة. وهذا الدافع يحتضن مبدأ التمثيل، ما دامت أنساق العلامات تتكون في سياق الواقعي. وما دام إشتغالها وإستمرارها ينجليان بوضوح تم فوق أرضية هذا الواقعي». (٣)

(٤) أما القصة القصيرة فيلاحظ فيها غالباً: حضور المؤلف. الواقعية. التضمين: (قصة داخل قصة). المونولوج الداخلي كأحد الخطابات الرئيسية في السرد. ويمكن أن تكون القصة أي شيء يقرره الكاتب من موت حصان إلى أول علاقة غرامية في حياة فتىً أو فتاة. ومن صورة وصفية أدبية خالية من الحبكة إلى نظام يتكون من حدث وذروة..حسب تعبير باتيس setaB.E.H ولا بد من ملاحظة العلاقة الجذورية بين القصة والشعر. وحيث يتفق معظم كتاب القصة القصيرة على أنها أقرب إلى الشعر من الرواية. وبتعبير إدغار آلان بو: (تقترب كثيراً من النمط المثالي الذي هو القصيدة فهي تقوم بدور هذه نفسه، لكن في مجالها الخاص: مجال النثر.) وذلك عبر التركيز والتكثيف وإستخدام درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية. وباختصار، وكما قال شكلوفسكي: القصة القصيرة، هي على العموم، تركيب للبناء الحلقي والبناء ذي المراقي، قد طعم بواسطة تطويرات متنوعة. مع التشديد على الكثافة، حتى إننا سمعنا من يتحدث عن (قصة في جملة). (٤)

ما الرواية القصيرة؟

هناك من يقول: إنها تقع من حيث الحجم بين الرواية والقصة القصيرة. ونموذج الرواية: الحرب والسلام لتولستوي./ الجريمة والعقاب لدوستويفسكي./ الدون الهادئ لشولوخوف./ وداعاً للسلاح. ولمن تقرع الأجراس لهمنغواي./ الوضع البشري لمارلو...الخ. أما نموذج الرواية القصيرة: الشيخ والبحر لهمنغواي./ صمت البحر لفيركور./ المعطف لغوغول./ العجوز لكارلوس فوينتس./ والكثير من روايات هرمان هسه. وبورخيس. وغيرهم. وبعضهم يعد الرواية القصيرة حسب عدد الكلمات. لكن الذي لا شك فيه أن «مسألة الحجم ليست سوى مؤشر ومساند خارجي يصعب إغفاله، على أن يسند بملاحظات واستخلاصات مستمدة من منطق العمل أو بنية النص نفسه». ويرى أصحاب الشأن، ومنهم (هيلاري كيلباترك) أن ما يميز الرواية القصيرة أو القصة الطويلة حسب تعبير آخر عن الرواية في نماذجها المعروفة، جملة سمات منها:

- التركيز على شخصية واحدة أو على حدث واحد.
- الميل إلى تقديم لحظات مهمة أكثر من التفاصيل المفرطة وومضات من الفكر أكثر من التحليل المكثف. (ص٣٠-٣١)

غير أن هذه سمات هامشية ونسبية.

وربما كان الناقد المصري خيري دومة أكثر اقتراباً واستقراءً للمميزات الخاصة بالرواية القصيرة أو (النوفيلا) عندما قال: (النوفيلا شكل من أشكال القصة القصيرة، يربطه بالرواية إتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبي). (ص٣١) مؤكداً قوله بتعريف (ماري دويل سبرنجر) للنوفيلا بانها كانت في الأصل نوعاً من القصة القصيرة. وأن السمات العامة للنوع كانت تتلخص في طبيعة الملحمية المختزلة في حادثة واحدة، وموقف واحد، وصراع واحد... (ص٣٢)

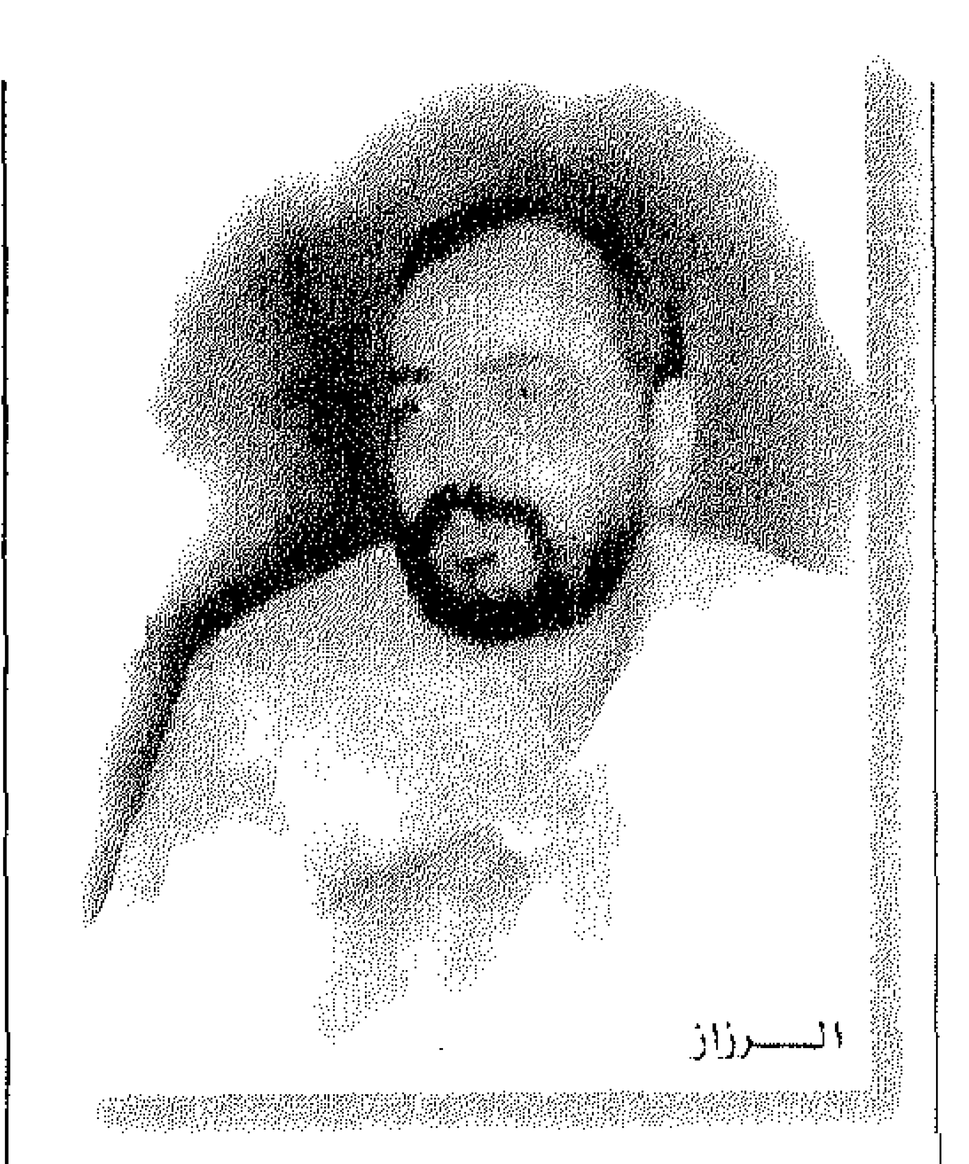
أما الكاتب الفرنسي (رينيه عودين) فنظريته في الرواية القصيرة تقول: «أن الرغبة في إنشاء روايات مختصرة قد نتج عنها إندماج مفهوم القصة بمفهوم الرواية: الفكر ذاته والتقنية نفسها. وهذه الرغبة واضحة لدى الكتاب حيث يجنسون عملهم بعبارة: (رواية قصيرة). لكن هناك، أيضاً، من يسمي الرواية القصيرة، بالقصة الطويلة باعتبارها إتساعاً للقصة القصيرة. أما التمييز بين القصة الطويلة هذه والرواية فهو حسب (سيغريه): (تسجل الرواية الأشياء كما تقتضي اللياقة وبأسلوب الشاعر. أما القصة الطويلة فعليها الالتزام أكثر بالحكاية وتحرص على إعطاء صور الأشياء كما نراها تحدث في الواقع وكما تصورها مخيلتنا). (ص ٣٧)

وفي الاتجاه نفسه ذهب « جاك لامبير» حيث قال: (فالقصة الواقعة بين الرواية والقصة القصيرة تتطلب تحديداً تقريبياً يسمح بانعكاس ما يبدو وكأنه طبيعتها العميقة ففي الوقت الذي تكون فيه الرواية هي (الأثر الكبير) الذي يسمح له بكل التحولات، فإن القصة (النوفيلا) حكاية قصيرة..) (ص٤٠)

ما يميز الرواية القصيرة:

يلخص (جراهام جود) وباختصار العناصر المشتركة بين الرواية والرواية القصيرة. ومميزات الأخيرة خاصة وأن العملين: الرواية والرواية القصيرة (النوفيلا) يشكلان خرقاً للتقاليد الأدبية من جهة. ومشكوك في أصلهما من جهة ثانية. حيث يذهب البعض -مثلاً- أن الرواية جاءت من الملحمة القديمة، بينما يرى آخرون أنها جاءت من الرواية القصيرة التي جاءت بدورها من القصة القصيرة..الخ... يقول جرهام جود:

- تاريخياً سبقت الرواية القصيرة، الرواية التي بدورها تطورت منها. تحتوي الرواية القصيرة على عنصر الجدة في الحبكة أو في مواقع الحدث.
- تعد الرواية القصيرة تقليداً كتابياً للحكاية. وقد احتفظت بميزات الأدب الشعبي أكثر من الرواية.
- إطار الرواية القصيرة يخلق بعداً داخلياً بين الشعور بالأمان وتفهم طبيعة الحوادث بعد وقوعها بالنسبة للقاص.
- طبيعة الرواية القصيرة هو تكثيف الأحداث. أما مبدأ الرواية فهو الاسهاب.
- من ناحية الحبكة تفتقر الرواية القصيرة إلى السلسلة الطويلة من التعاقب والتفاعلات المتراكمة بين الذات والآخر والعالم وهذا ما يميز الرواية. لكن الرواية القصيرة تعوض عن ذلك بالتركيز على الخيالات والأحداث الجسام.
- تعتبر الرواية كعملية مفتوحة في عالم النفس البشرية، بينما الرواية القصيرة هي شكل مغلق ونهايته متضمنة في بدايته، وهذا ما يؤثر على عنصر التشويق في الرواية القصيرة. (ص٤٦)


الرزاز

الرواية الصغيرة: هل هي نص هجين؟

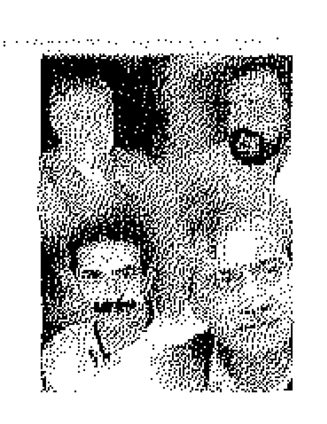
في الحقيقة إن جملة ما يقال من خصائص في الرواية وفي الرواية القصيرة، وما تختلف هذه فيه عن تلك.. كلها نسبية. حيث تختلف هذه الخصائص وتتمايز في النصوص من عمل إلى آخر. ويبقى أن نقول في الرواية الصغيرة - في ضوء ما قيل عما يميز الرواية عن القصة الصغيرة: إن كل ما يؤثر من مميزات في الرواية، ينتمي إلى صفة (الرواية) في الرواية الصغيرة. وكل ما يحسب من مميزات للقصة القصيرة، يحسب إلى صفة (الصغيرة) في الرواية الصغيرة. وبهذا تكون الرواية الصغيرة قد جمعت بين خاصيتي الرواية والقصة القصيرة. على نحو يماثل ما يعرف بـ (قصيدة النثر) أقصد قصيدة النثر الحقيقية وليس هذا النثر الرديء الذي ينشر اليوم تحت تسمية الشعر بأية صيغة جاء، فكل ما يميز الشعر ينتمي إلى صفة (قصيدة) وكل ما يميز النثر الراقي ينتمي إلى صفة (النثر) فيها. وبهذا تكون قد جمعت بين خاصيتي الشعر والنثر، على نحو ما قد يجمع الله العالم في واحد! أو يجمع جنسين متباعدين في جنس واحد. وهو ما يعبر عنه بـ: (الهجين) أو النص الجامع، أو ما يعبر عنه اليوم بالتداخل النصي.

وهكذا يولد جنس جديد له خصائصه الخاصة كما لكل جنس صاف آخر، خصائصه الخاصة. ولا ينبغي أن ينظر إليه نظرة أخلاقية، بل كينونية بنيوية.

من خصائص الرواية القصيرة في روايات قصيرة:

فيما تقدم تعاضدنا مع الصديق الشاعر والناقد المبدع محمد عبيد الله في محاولة تجذير وبيان وتبيين مفهوم الرواية الصغيرة. وهو ما يشكل القسم الأول التنظيري من كتابه: (الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين). وسوف نسعى نحو الهدف نفسه في عرض القسم الثاني التطبيقي أي التركيز على مفهوم الرواية الصغيرة الذي يعد حقاً، مفهوماً جديداً ومبلبلاً حمال أوجه، وإبراز تجلياته في النماذج القصصية المدروسة:

(١) يرى المؤلف، كما يرى الكاتب أن (النوفيلا) أو الرواية القصيرة من أعمال غالب هلسا تشكل بالنسبة لغالب، (عتبة إنتقالية للعالم الروائي) بما يعني هنا، أن الرواية الصغيرة (النوفيلا) تلد الرواية الكبيرة. فروايات هلسا مثل: (وديع والقديسة ميلاده وآخرون) و(زنوج وبدو وفلاحون) هي ما ينضوي فعلياً تحت نوع الرواية الصغيرة أو (النوفيلا) حيث مال فيها هلسا إلى التقنيات والطول النسبي الذي يتجاوز حدود القصة القصيرة إلى عالم مجاور، هو عالم (الرواية الصغيرة) وهو ما ذهب إليه الناقد فخري صالح عندما وصفها: «وكأنها بذورٌ لأعمال روائية». (أو أنها أقرب إلى أن تكون مقدمات لروايات. أو فصولاً منها، أو تلخيصاً لتلك الفصول الروائية، بسبب كونها قابلة للتطوير والتعميق من حيث المواقف والأحداث والشخصيات وطرائق الوصف..الخ). (ص٦٨)



(٢) أما رواية أو نوفيلا غسان كنفاني (أم سعد) فالنظام الذي ميزها هو نظام أو مبدأ «اللوحات القصصية» حيث تتشكل من تسع حلقات قصصية رقمها الكاتب وأعطى لكل منها عنواناً مستقلاً. وقد أسهم هذا النظام في تأسيس منظورها الاختزالي الذي يكثف أياماً وأوقاتاً محددة من حياة الشخصية الأساسية (المرأة الفلسطينية أم سعد). وهكذا بالنسبة للإطار المكاني لهذه الرواية القصيرة: بيروت حيث يقيم الراوي، وبرج البراجنة حيث تقيم أم سعد. (ص٩٧) ولعل من أبرز السمات الأسلوبية لهذه الرواية هو ما يتصل ببلاغة التشكيل

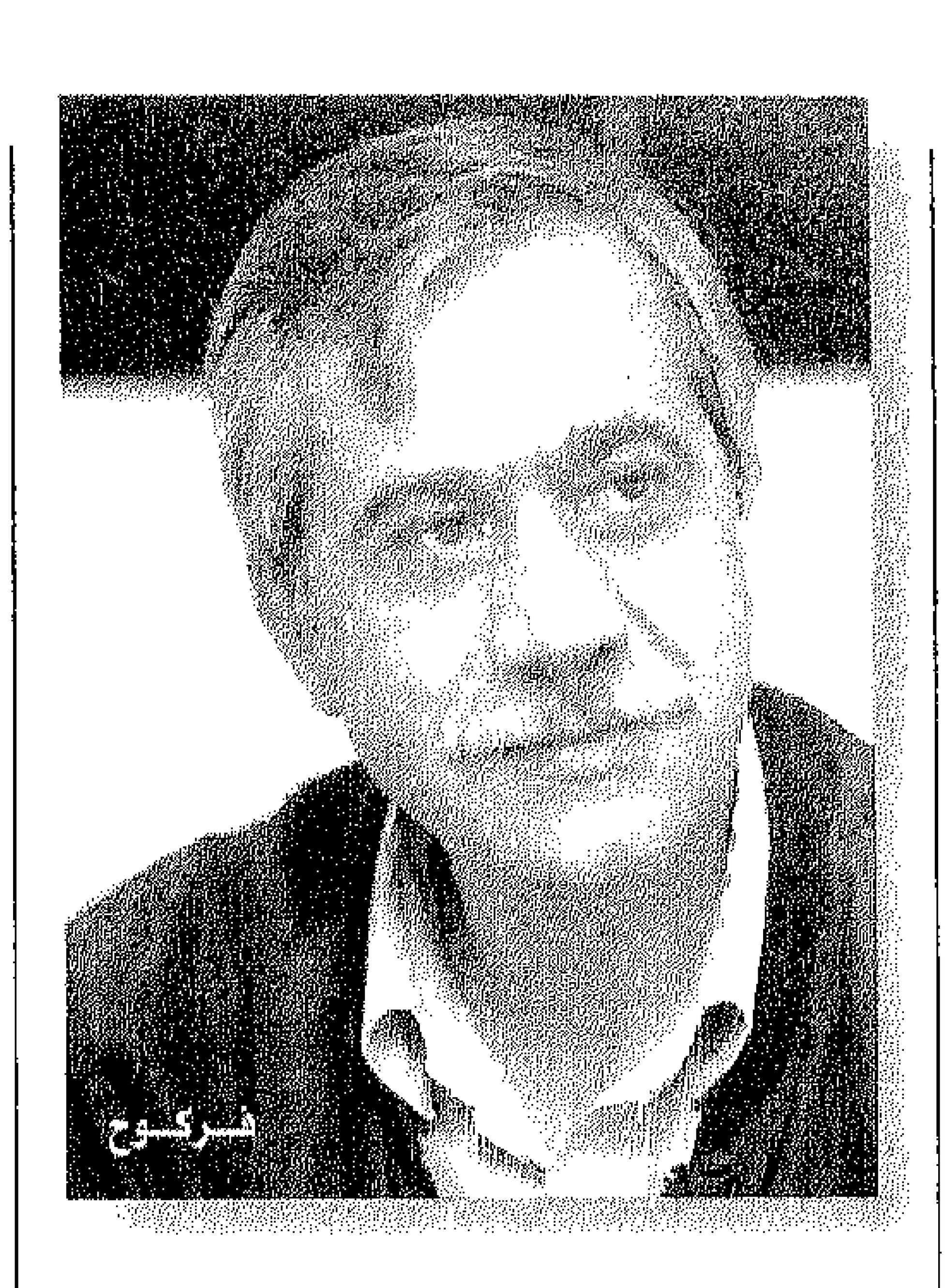
أو الجانب البصري في رسم ملامح أم سعد، مما يمثل لقاء حميماً بين التشكيل والكتابة السردية. (ص١١٠)

(٣) وإذا كانت السمة الأسلوبية لرواية (أم سعد) القصيرة، هي التشكيل، فإن السمة الأسلوبية الرئيسة لرواية جمال أبو حمدان: (شرق القمر.. غرب الشمس) هو المكان وإيقاع الأشياء، فالرواية هذه تهتم بمدينة البتراء المدينة النبطية المنقوشة في الصخر.. هذا الألق التاريخي البهي.. كما تهتم الرواية القصيرة هذه، بالقبيلة الأخيرة التي سكنت كهوف البتراء، وتدعى (البدول) الذين يذهب الظن أنهم من بقايا الأنباط، وتتوقف الرواية عند الحقبة الأخيرة من حياة (البدول) في البتراء لتضيء علاقتهم بهذه المدينة ومدى تعلقهم بها.. أما شخصيات الرواية فهم ثلاث: (رجل وإمرأة وفرس). قد مثلت صورة الفرس بوصفها صورة موازية حميمة، موئلاً لأيقاع هذه الرواية القصيرة. وهو إيقاع مرتبط بالبيئة التي تعبر عنها كما أنه مرتبط بالذاكرة البدوية التي تربط الفرس بفارسها، ومع حمحماتها وحركاتها يمكننا أن نعيد قراءة الرواية من جديد بإيقاع متداخل بين الشخصيات الثلاث: أدهم وزهرة والشموس (اسم الفرس)، ونستعيد معهم أحوال أولئك الناس الذين أضاءوا كهوف البتراء وعايشوا صخورها الوردية..قبل أن يتحولوا إلى مساعدين للسياح أو باعة أثريات بسطاء. (ص١٢٦)

(٤) ويمكن القول أن رواية توفيق فياض الصغيرة: (الشيخ لافي الملك) المكتوبة في عقد السبعينيات تنتمي إلى القص الواقعي الذي تتضح فيه معالم المرجعية ودرجات الانتماء إلى الواقع. وكيفية التحاور معه وتأمل علاقاته. وهي مثال على (النوفيلا) عندما ترتبط أيضاً بالقضية الفلسطينية إرتباطاً وثيقاً وصريحاً. وتركز على شخصية واحدة، فتكون بؤرة للعالم السردي الذي ينفتح على أحوال وطبقات من الأحداث المكثفة المرتبطة بفلسطين وأحوالها. (ص١٣٠)

«وإذا كانت الرواية القصيرة تتميز بالكيفية التي يقدم فيها الكاتب عمله، أو الطريقة السردية التي يتحكم فيها الراوي بمادته، فإن توفيق فياض قد أسند مهمة السرد إلى (راوٍ محايد) ليس عليماً وليس مشاركاً في الأحداث. ولكنه يتظاهر بالحياد والاعتماد على جملة روايات تشيع في القرية حول شخصية (الشيخ لافي الملك) بعد اختفائه. فالحكاية مكتملة منذ البداية، وكل شيء تم وانقضى الأمر.

والمعول عليه هذه الروايات المتعددة التي يتناقلها الناس مشافهة حيث صارت



أخبار الشيخ لافي مادة للحديث والسمر. (ص١٣١)

(٥) وفي رواية (ليلة عسل) يعود مؤنس الرزاز إلى اختبار إمكانيات السرد الواقعي. وذلك بالعودة إلى بساطة السرد عوضاً عن تشابكه، مثلما يختصر جملة السمات التي شاعت في روايات كالاعتماد على أجواء الكابوس والحلم وتناسخ الشخصيات وتداخلها. ولاحظ د. خليل إبراهيم على هذه الرواية القصيرة: «شدة التركيز والتكثيف في كتابة النص للدرجة التي تجعل منها قصة أو ما يعرف في الآداب الغربية بـ (النوفيلا). وهو شكل يوصف بأنه أقل من رواية وأكبر من قصة قصيرة. وهو يوصف أيضاً بالقصة وحيدة الحدث» (ص١٤٩). وقد اشتملت هذه الرواية على أنماط متعددة من السخرية. تعتمد على اللغة والمحاكاة الساخرة، ورسم المواقف البطولية في غير سياقها، وهي بذلك نموذج لبناء الرواية القصيرة الساخرة التي تذكر بدون كيشوت وهو يحارب طواحين الهواء بسيفه الخشبي..» (ص١٥٦)

(٦) أما رواية إلياس فركوح: (أسرار ساعة الرمل) التي تقع في ٣٤ صفحة وتتشكل وفق تصميم يبدأ بمقدمة أو إطار إفتتاحي عنوانه (الكاتب يبدأ) ثم يتبع بثلاثة عناوين: (١) القبو. (٢) الغرفة الموصدة. (٣) بين التاسعة والعاشرة. (يشكل كل منها قصة شبه مستقلة لكنها تجد دوماً ما يربطها ببعضها. ثم يختم بعنوان: (الكاتب ينتهي)، هذا العمل جعل الكاتب يستبعد كونه رواية صغيرة. لكنه أقرب لأن يكون من نوع الـ: روفيلا Rovella وهو مكون من دمج لفظتين هما Roman – رواية بالفرنسية، وNovelle رواية قصيرة. وكأنه يتشكل بين الوفيلا والرواية. أو هو حسب فروست أنجرام: (حلقة القصة القصيرة (Short story cycle) أي (مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات إلى درجة يتعدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى). (ص١٦١).

وحسب خيري دومة: (لا ينبغي أن ينظر إلى الحلقات القصصية على أنها روايات فاشلة. بل على أنها تهجينات متميزة تجمع بين متعتين مختلفتين من متع القراءة: متعة الإطار المغلق لكل قصة على حدة. ومتعة اكتشاف الأستراتيجيات الأوسع التي توحد والتي تتخطى الثغرات الواقعة بين القصص. (ص١٦٢)

وإذا أخذنا بالرأي الذي يقول: بأن كل ما هو فوق طبيعي غرائبي، تكسير لما هو طبيعي مألوف نسقي، سنلاحظ أن التكسير في (أسرار ساعة الرمل) لم يقف عند التحول من الواقعي إلى العجائبي والغرائبي، بل تجاوزه إلى تكسير النوع القصصي (القصة القصيرة) لصالح نوع مجاور يقترب من النوفيلا. ولكنه أقرب إلى ما سمي بحلقات القصة أو (المتوالية القصصية) أو (الروفيلا) مما مكن الكاتب من صياغة نص سردي مطول نسبياً، ولكنه متماسك وشديد التكثيف. (ص١٧٢).

(٧) وتقدم رواية (سحب الفوضى) القصيرة ليوسف ضمرة فرصة للمقاربة أو المقابلة بين الرواية القصيرة وأصلها في الأصل القصة القصيرة. حيث أن أصل رواية (سحب الفوضى) القصيرة، قصة قصيرة تحمل عنوان: (مدارات لكوكب واحد). وأول ما يلاحظ بين النصين من فروقات هو الحجم، أي أن حجم الرواية من القصة، مضروباً في أربعة. ثم أن خط السرد في القصة القصيرة خط سردي واحد، يبدأ من السطور الأولى إلى الأخر. أما في الرواية القصيرة، فهذا الخط السردي ذو الوظيفة التنظيمية يتراجع خطوة أو خطوتين إلى خلفية الرواية، ويتقدم عليه خط آخر، لم يكن موجوداً في القصة القصيرة. ويتمثل الخط الجديد في ما تمّ تسميته بخط الرحلة نحو القبر، حيث يبدأ هذا من السطور الأولى إلى نهاية الرواية. هذا الخط خط القبر هو النبرة التي تنظم الرواية القصيرة، وتدفع بها إلى نوع من الكتابة الغرائبية: فكيف يمكن لميت أن يشهد موته، ويروي سيرته ميتاً. كيف يكون هو الميت والراوي في آن واحد ؟! (ص١٨٢)

(٨) وهكذا الرواية القصيرة (نسياً منسياً) لزياد بركات تعتمد مبدأ الاسترجاع الذي ينهض على محاولة مقاومة النسيان. أو دفع الكتابة كي تفضح الكتمان. ولذلك تأتي المادة المروية كلها مستعادة عبر الذاكرة، عن زمن مضى، وما يجمع بين الحوادث المستعادة أثرها المتبقي في الذاكرة. ولذلك تروى بمنظور الراوي المتكلم: المشارك والشاهد وفق ما يمليه الموقف السردي (ص١٩٤). وقد قسم الكاتب روايته الصغيرة إلى فصول

وميز بينها بمساحات بياض. كما اعتمد أشكال الترقيم والفراغات لإحداث نوع من التقسيم والانتقال السردي مما فتح النص نوعاً من الإيقاع نظراً لاختلالات خط السرد. إنه سردٌ غير منتظم، سردٌ مشوش، تنظمه الذاكرة ومشاعر الراوي.(ص١٩٦)، وينطلق النص من صيغة استفهامية تفتح باباً لتوقع الأجوبة. كما يختم العمل باستفهام مماثل يعمل على إنهاء الدائرة الايقاعية، ويوحي بالمشاركة عبر صيغة الخطاب، فينتهي العمل ولا ينتهي (ص٢٠١) وهذا يوحي بأن العمل ينتمي إجمالاً إلى تيار الكتابة الجديدة. والسؤال: هل يعد هذا العمل من جنس الرواية القصيرة (نوفيلا)؟ ما نراه من خلال القراءة الداخلية للعمل يقول المؤلف (محمد عبيد الله): إنه رواية قصيرة (نوفيلا) اعتمدت المنظر الاستعادي الذي يؤدي إلى انطباع واحد، وإلى اجتماع الأحداث في نسيج واحد.. فثمة اختزال واجتزاء يخص أنماط السرد القصير. (ص٢٠٢)

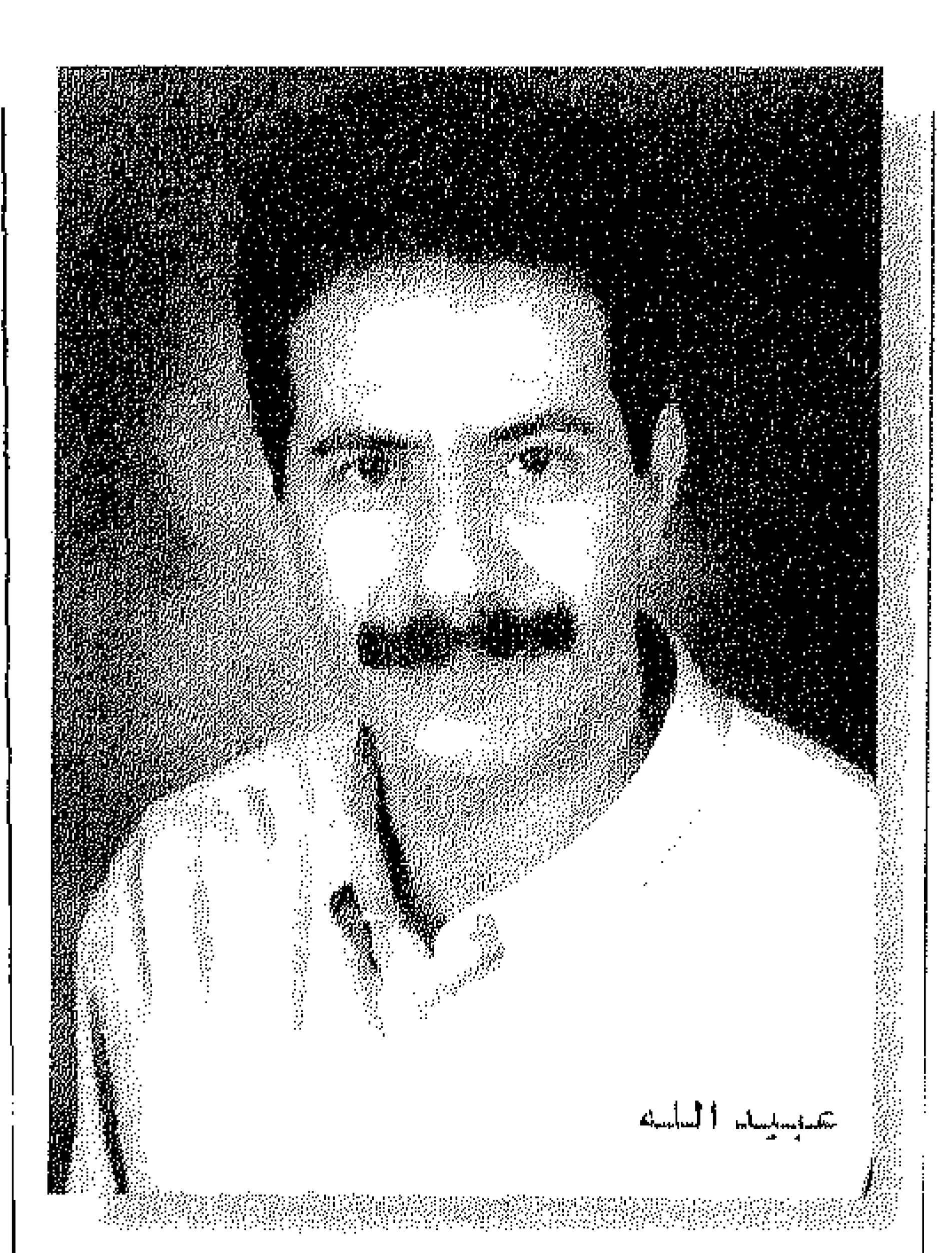
(٩) أما رواية (سفر الدواج) القصيرة لمفلح العدوان - فنص قصصي طويل نسبياً، يقع في (٥٤ صفحة) من القطع الصغير. والبناء العام يأخذ شكل مواقف أو مقطعات معنونة بمفاتيح دالة تسهل السرد والتنقل بين أجزائه. أربعة عشر عنواناً داخلياً تكفي لمنحنا إشارة دالة على ما ينطوي عليه العمل من تداخل وتركيب يتجاوز الميل إلى البساطة نحو تقنيات الاجتزاء والاختزال وتمظهر الغنائية السردية. بمعنى تقديم الكاتب لعمله الموضوعي من منظور ذاتي. حيث تتلبس البنية الغنائية بعناصرها الشعرية، صوراً متعددة تميز شعرية السرد منها:

(١) إنحراف عن التسلسل التاريخي. (٢) إستغلال مصادر شفوية نقية مثل النغمة والصورة. (٣) درجة عالية من الشدة العاطفية. (٤) التركيز على الوعي المتزايد وليس على الحدث المتكامل.

وباختصار، يقوم المبنى بشكل عام في (الدواج) على فكرة التجزئة التي تمنع التنامي والتطور. ويقوم على اللغة الشعرية المجازية التي تكشف خلاصات العالم السردي، ولا تقص التفاصيل بطريقة منظمة.

« العذارى ينظرن من نافذة القلب...
يختصرن المسافة ويحتضن رائحة الشمس
ينسجن في خيالهم للمستقبل ملابس وردية،
ويغنين في قلوبهن أهازيج معطرة بالفرح ومنتشية
بلون البسمة....»

إنه شعر أرقى بكثير مما ينشر تحت افتراءات أنه شعر! إن الكاتب في (سفر الدواج) يسند مهمة السرد للراوي، بل يسند إليه مهمة الشاعر، فيروح هذا آخذاً شكل الصياغة الشعرية: في التعبير التصويري، وفي الكثافة وفي الأسلوب حيث تأتي أقسام كثيرة من القصة بشكل سطور، بل مقاطع شعرية...الخ (ص٢٠٧ - ٢٢٠).


عبيد الله

ما يميز الرواية القصيرة؟

وأخيراً. وحسب النهج الذي اخترناه والهدف الذي قصده المؤلف (محمد عبيد الله) في استخراج وإبراز القيم الجمالية والبنائية للرواية القصيرة، وعبر النصوص التي درسها وقدمها (تسعة نصوص) وعبر ما قرأناه، يمكن أن نقول عوداً إلى بدء ما ذكرناه عما يميز الرواية القصيرة أن من خصائص ومميزات الرواية القصيرة ما يلي:-

١- الغنائية السردية أو حسب ما دعاه باختين في دراسته لأدب دوستويفسكي الروائي شعرية السرد، أو شعرية دوستويفسكي، وتلك خصيصة يمكن ملاحظتها في معظم السرود، قديمها وحديثها - وهذا ضمن ما دعاه بول ريكور بـ (إعادة الخلق) أي إدراج القص ضمن أشكال الشعرية. فالقص كما قال: يشحذ طاقة خيالنا المنتج. ذلك الخيال الذي يعمل طبقاً لقواعد معينة، ولكنه في الوقت نفسه، خيال خلاق. إنه يخلق القواعد ويقوضها في ذات الوقت. (٥)

٢- الكثافة والتركيز سواء في الوصف أو السرد حد اللمحة والإشارة الدالة أحياناً كما في القصة القصيرة.

٣- الواقعية في القص سواء كان الذي يحكي الحكاية المؤلف أم السارد. لكن هذا لا يمنع أن يلعب التخييل دوره في تصوير الأحداث أو رسم الشخصيات، وقد قيل: رب واقع أغرب من خيال!

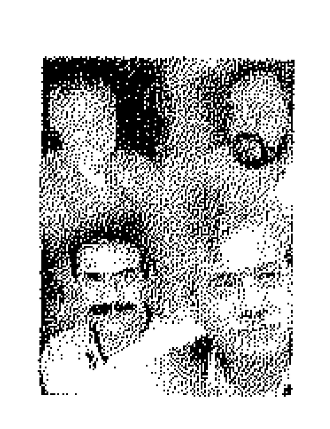
٤- شخصية واحدة رئيسة، أو أقل عدد من الشخصيات.

٥- الرواية القصيرة ذات طول نسبي بين الرواية والقصة القصيرة. وكثيراً ما تكون قصة قصيرة متسعة أو رواية طويلة مختزلة، أو أن تكون مجموعة من القصص القصيرة المتصلة ببعضها، أو قصة طويلة مقطعة إلى فصول أو تم توسيعها وتكثير شخوصها وتقليب الحدث على وجهات نظر متعددة.

٦- ولا يمنع أن يقوم بناء الرواية القصيرة على تداخل أجناس أو جمع تهجينات تقوم على الصراع والتداخل بين الوحدة والنوع، وحيث يأخذ السرد طابع «الميتا سرد» بينما يقف السارد بين الواقعي والمخيل الغرائبي، وحيث يبدو العمل وكأنه يكتب ذاته.

٧- وغالباً أيضاً ما يلجأ كاتب الرواية الصغيرة إلى المونولوج أو إلى ما يعرف بتيار الوعي كما في الرواية الفرنسية الجديدة: حيث لا موضوع، الأشياء هي الموضوع/ لا شخصيات، الشخصيات يمكن أن تكون موضع تأويلات/ لا زمن ولا تاريخ، الزمن زمن السرد، والتاريخ رفض التاريخانية/ ولا التزام، الالتزام الوحيد هو الأدب، والاهتمام بالإنسان ووضعيته في العالم الذي طرد منه!(٦)

* كاتب من العراق



المصادر

١- ينظر مقال: (بصدد التمييز بين الرواية والقصة القصيرة) لميشيل رايمون، ت: رشيد بنحدو، مجلة (آفاق) المغربية، ع ٨-٩/ ١٩٨٨ ص ١٢٠

٢- عن مقال: (من يحكي الرواية) ولفغانغ كايزر، ت: محمد أسويرتي، المصدر السابق ص٦٧

٣- عن مقال: (من أجل سيميائية تعاقبية للرواية)، فلاديير كريزنسكي، عرض: عبد الحميد عقار، المصدر السابق ص ١٦٣

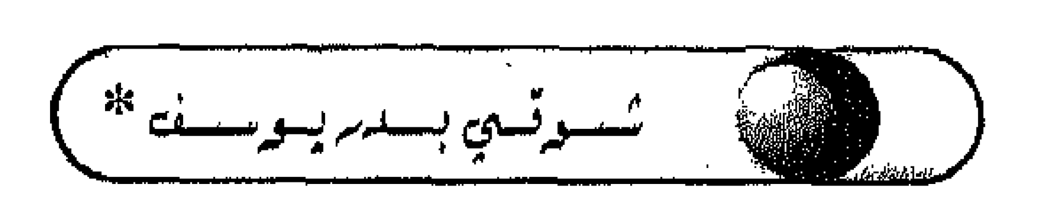
٤- ينظر مقال: (في البدء كانت القصة) في كتابنا: (المنزلات ج٣) والمقال يعتمد المصادر التالية: (١) الاعتراف بالقصة لسوزان لوهافر. (٢) الصوت المنفرد مقالات في القصة القصيرة لفرانك أوكونور. (٣) نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب وغيرها.

٥- حوار مع ريكور: مجلة (نزوى) ع ١٥، ١٩٩٨، ص١٥٨

٦- ينظر كتابنا: (كتاب. ق. في الألفة والاختلاف) دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠٠٢ / مقال: (الرواية الجديدة ورواية (المماحي) لآلان روب غرييه مثالاً) ص ١٤٩، ١٥٧

❖ ما تقدم كما قلنا قراءة في كتاب الصديق الشاعر والناقد المبدع محمد عبيد الله (الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين) - دار أزمنة للنشر، عمان ٢٠٠٦.
وكنا قلنا في هذه القراءة ركزنا على إبراز خصائص هذا الجنس القصصي الجديد إن كان كذلك وشكراً للصديق الباحث حيث أثار هذا الموضوع.

البعد الإنساني في قصص تشيكوف



شوقي بدر يوسف*

«من ليست له آمال ولا مخاوف عظيمة
لا يستطيع أن يصبح كاتبا عظيما».
أنطون تشيكوف

«لقد جاءني تشيكوف، فدعم بواقعيته
إدراكي لحقيقة الأشياء».
يوسف إدريس

ترتبط القصة القصيرة بحياة الإنسان من كافة جوانبها الواقعية والفكرية والإنسانية، كعلامة مهمة تسجل، وتحكي، وتسرد، وتثرثر عن الواقع، بقضاياه، وأزماته، وكل ما يرتبط بهمومه الحياتية من كافة الوجوه، لذا كان عنصر الأزمة، والدهشة، والإبهار لهذا النوع من الكتابة كافيا لشيوعه، وانتشاره على نطاق واسع، فظهرت العديد من تياراته، ومدارسه المتفردة، حيث ظهر في أفق الكتابة القصصية أنماط من الكتّاب بصموا إبداعاتهم في هذا المجال ببصمة التفرد والتميز، فظهرت مدرسة جي دي موباسان في فرنسا، وادجار آلان بو في أمريكا، وأنطون تشيكوف في روسيا، وغيرهم من المدارس والتيارات التي كان لها تأثير كبير في حياتنا الأدبية.



ويمثل «أنطون تشيكوف» (١٨٦٠-١٩٠٤) وسط هذه الساحة السردية الكبيرة من الكتابة القصصية ملمحا مهما في كل المراحل التي مر بها هذا الجنس الأدبي الطاغي، الماكر، المراوغ، صاحب السطوة والحظوة الكبيرة في الأدب الحديث، بل إنه يعتبر واحداً من أعظم كتاب القصة في العالم، بل يري بعض النقاد أنه أعظم كاتب قصة قصيرة ظهر في الأدب العالم على الإطلاق، وذلك لما يتميز به من خصوبة الخيال، وذكاء في التناول، وشاعرية في الصياغة، وسخرية عميقة في الأداء، بالإضافة الى ما في أدبه من فلسفة عالية، وعطف حقيقي على الإنسان ومشاكلة الحقيقية التي يعاني منها الكثير في الحياة العامة والخاصة، من هنا كانت لقصصه متعة لا مثيل لها، وفلسفة خاصة في تقديم حقائق النفس الإنسانية، وما تعانيه من عذابات، ومآس في الحياة، كما يمثل في الوقت نفسه مدرسة لها تفردها، وألقها الخاص، وتأثيرها العميق والكبير في صياغة، واتساق هذا الجنس الأدبي صاحب الصوت المنفرد في التعبير، وصاحب التجربة الثرية، والخصبة التي فرضت خطوطها، وأسلوبها الخاص المتميز على عدد كبير من كتاب القصة في كل بلدان العالم لما تتميز به من مقومات خاصة في الصياغة، ومعالم اتسمت بالصدق والحرارة والعمق، وبرعت في أن تجعل للتفاصيل الجزئية البسيطة في حياة الإنسان الواقعية دلالات عميقة الجذور من خلال احتفائها بجوهر الإنسان في شتى مراحل تجربته، وممارساته الإنسانية، ومواقفه مع نفسه ومع الآخرين. وعمقت في فن القص الحديث أبعادا كثيرة، جعلت من مدرسة تشيكوف للقصة القصيرة ذات الأبعاد الإنسانية، مثلا يحتذى، وطريقة للكتابة، بل مصطلحا معروفا في هذه المجال أصلت به الرؤى والتجارب العميقة في الفكر الإنساني المعاصر.

ويكمن البعد الإنساني في قصص أنطون تشيكوف فيما تقدمه هذه القصص من تجربة ورؤى إنسانية خاصة لشخصيات انتخبها تشيكوف من المجتمع الروسي في مرحلة من المراحل الذي كانت فيها الحياة العامة في روسيا تعاني من نواح عدة تحكم هذا المجتمع، إبان حكم القياصرة، خاصة وأن هذه المراحل كانت تتسم بالقمع، والتسلط، والقهر، الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وما فعله ذلك في نفوس الناس وعقولهم، وانعكاس ذلك على الواقع الذي يعيشونه. كما يكمن هذا البعد أيضا في هذه النظرة المستديمة

لهذه الشخصيات للأمور العامة بفعل وجودها في بيئة مهترئة، وأجواء ومناخ لاإنساني، لذلك عرج عليها تشيكوف ليجسد من خلالها جوانب من المجتمع الروسي في إبداعه القصصي في شتى توجهاته وأشكاله وملامحه آخذا في الاعتبار تجربته الخاصة مع الحياة، واحتكاكه مع العديد من الشخصيات التي وجدت نفسها تتجسد في قصصه، وتنتقل الى الإبداع كرمز لنواح كثيرة أصل فيها الجانب الإنساني كما عايشه هو، وكما عايشه الناس في كل مكان، حيث مزج المأساة مع السخرية، والواقع بالخيال، وغير ذلك من المواقف الكاشفة في أدبه القصصي. كما تكمن عظمة هذا الكاتب الكبير وعالميته، من خلال تكريس أدبه وفنه، لصالح الناس العاديين، حيث احتفى بالإنسان في كل مراحل حياته، خاصة المواقف الإنسانية المتأزمة. من هذا المنطلق، وجد أدب تشيكوف نفسه في درجة عالمية رفيعة بين آداب العالم، فلم يحدث في تاريخ الأدب العالمي الحديث (نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين) أن حفل أديب بمشاكل الناس، وتطلعاتهم، وآمالهم، وقضاياهم، وهمومهم كما فعل تشيكوف، إيمانا منه بأن الأدب بأشكاله المتعددة، الساخر منها والجاد، يستطيع أن يخدم الإنسانية ضعف الخدمة التي يؤديها لها التاريخ، أو أي توجه وفكر ثقافي آخر.

إن حال المجتمع الروسي إبان تواجد تشيكوف فيه هو الذي منح هذا الكاتب العظيم عمق التجربة التي جسدها وعبر عنها. فقد كان تشيكوف يحلم بتغيير العالم، ويحلم بأن يعيد صياغة الواقع صياغة فنية تخييلية، تؤدي بعد ذلك الى التغيير الشامل للإنسان عماد المجتمع.

وقد بزغ نجمه فجأة في الأدب الروسي عندما استطاع أن يتغلغل داخل المجتمع، بقوة إبداعه، وعن طريق ذلك استطاع أن يخرج الى العالمية عن طريق محليته الروسية الواقعية، وخصوصية أدبه الذي تناول فيه واقع المجتمع الروسي بكل ما فيه من أشياء لها مهترئة، وزائفة، وذات ملامح غير إنسانية، وهي تلك التي جسدها من كنه الشخصيات والمواقف والسخريات التي منحها لأدب عصره.

كان تشيكوف يتميز عن كثير من الأدباء الروس بحساسيته الروحية، وبقوة الوعي والإدراك نحو كل ما هو إنساني، حيث يحرك فيه هذا الجانب نوازع التعبير والإبداع، من خلال



التجربة الإنسانية الحميمة التي كثيرا ما كان يحتفي بها على مستوى الواقع، ويأخذ منها شخوصه والمواقف المحيرة والمدهشة المتواجد كثير منها في قصصه القصيرة، مما أدى الى شهرته، وخروجه من حيز المحلية في روسيا الى رحاب الإنسانية كلها، بإبداعاته وكتاباته القصصية والمسرحية التي وضع فيها خلاصة تجربته، ووعيه بدراسة الإنسان من جميع وجوهه، لقد استطاع تشيكوف أن يعكس كثير من الانفعالات والصراعات الدائرة في الحالات الغير إنسانية في قصصه القصيرة ولكن بشكل إنساني صرف. وحدد خطوط التماثل في كل دقائقها، وملامح حياتها، حيث اكتسب أيضا من دراسته للطب نظرة موضوعية للحياة ومركباتها المعقدة، فانعكست هذه النظرة على معظم كتاباته في القصة والمسرح، ويقول تشيكوف في هذا الصدد»: لا شك عندي في أن دراسة الطب كانت ذات تأثير بالغ على عملي الأدبي، لقد وسعت من مجال ملاحظاتي، وكانت معرفتي للعلوم الطبيعية، والمنهج العلمي دائما ما تعصمني من الزلل، وقد راعيت في كل ما كتبت ألا يتعارض قدر الإمكان مع حقائق العلم..«. لقد كتب تشيكوف كثيرا من القصص، وكانت له طريقته في الكتابة، والسرد، والتفعيل الدائم للنص القصصي بطريقته التي أصبحت بعد ذلك علامة في الكتابة القصصية بصفة عامة. يقول تشيكوف في ذلك: « أنا لا أستطيع أن أكتب إلا على أساس من الذكريات، كما إنني لا أصور شيئا نقلا عن الطبيعة مباشرة، إنني في حاجة الى ذاكرتي الخاصة المليئة بتجارب إنسانية كثيرة اكتسبتها من علاقاتي، ودراساتي، واحتكاكي بالناس والمجتمع، لذلك فإن الذاكرة عندي هي التي تصفي الموضوع المراد التعبير عنه، ومن ثم فإنه يرسب في القاع، وينتج عنه معنى أدبي جديد، يخرج على شكل قصة أو مسرحية «.

ولعل هذه النظرة الموضوعية في إبداع تشيكوف كانت من العوامل المهمة التي ساعدته على أن يتميز على معظم أدباء عصره بنضوج وعيه الاجتماعي، وعمق إحساسه بآلام البشر من حوله، واستخدامه لحواسه كلها في تجسيد مظاهر الإنسان بكل ما يحمل من تجارب وأحوال ومقاربات حياتية، ولعل صدق الأحاسيس، وعمق التجربة قد تأصلت في نفس تشيكوف من خلال إرثه النفسي والاجتماعي الذي وصل إليه من أسرته، وهو كما يقول عن أصل هذه الجذور: « كان جدي من رقيق الأرض، واستطاع أن يدخر قدرا من المال اشترى به حريته وحرية أبنائه، وكان على حد تعبيره، يتلقى ضربات السادة النبلاء، بل وكان في استطاعة أصغر موظفي الضيعة أن يحطم رأسه، ومن ثم فقد كان جدنا يقسو في ضرب والدنا، وكان والدنا يقسو أيضا في ضربنا، وهكذا كانت الإهانات والممارسات الإنسانية العنيفة والقاسية تبدو وكأنها سلسلة من الممارسات وصلت إلينا من السادة الكبار، وحتى أصغر فرد فينا «. ومن ثم فقد اتسمت حياة تشيكوف بعد ذلك بطابع القسوة، والصبر والجلد في شتى مناحي الحياة، وأصبح على « تشيكوف « بعد أن أفلس دكان أبيه الذي ورثه عن جده أن يكافح في سبيل القوت، وأن يعمل بجد واجتهاد ليعول أسرته الكبيرة، وفي الوقت نفسه لإتمام دراسته في الطب، و في هذه الأثناء بدأ في كتابة عددا من القصص الفكهة نشرها تحت اسم مستعار لقاء أجر زهيد كان يستعين به في مواجهة أعباء الحياة. لقد كان لحياة تشيكوف الخاصة تأثير كبير على إبداعاته القصصية، فقد مهدت حياته الخاصة الكثير لعالمه الإبداعي في الإنتشار والذيوع، وأصبح اسم تشيكوف وكأنه مصطلح خاص لكتابة الفن القصصي في الأدب الحديث، وخرج أدب تشيكوف الى الحياة من خلال معطف حياته الخاصة. وقد استطاع أن يحقق بالتزامه التام تجاه أدب القصة، وإخلاصه الكبير له قيمة فنية كبرى، كتلك القيمة التي تكمن في الأعمال الإنسانية الكبيرة في الأدب، وذلك بأنه أعطى الشكل والمضمون اهتمامهما الكامل في جوهر الصياغة الفنية، لذا جاء أدبه ملتزما ومسؤولا، وحقق من خلال ذلك قفزة إنسانية راقية في فن القصة القصيرة لها حساسيتها، وجمالياتها الخاصة، وذوقها الرفيع، وهذا ما توضحه إبداعاته في القصة الإنسانية



التي اتسمت بها أعماله. نذكر منها على سبيل المثال قصص « حكاية تافهة »، « العنبر رقم ٦ »، « الشقاء »، و « السيدة صاحبة الكلب »، « موت موظف »، و « الحرباء » وقصص كثيرة لا حصر لها نجد فيها تآلفا، وتناغما بين الشكل والمضمون بحيث يعبر كل منهما عن فنية والتزام كامل بكل عناصر ومفاهيم أدب القصة القصيرة. انطلاقا من ذلك كانت قصص تشيكوف لها تأثير عميق على القراء، بحيث إنها كانت تسبب لهم شيئا من الحساسية تجاه الحياة، وشيئا من التوتر تجاه القيم والمعايير الأخلاقية المتردية، حتى إن لينين عندما قرأ قصة « العنبر رقم ٦ » وكان في الثانية والعشرين من عمره قال « : عندما انتهيت من قراءة هذه القصة مساء أمس، انتابني إحساس خانق فظيع، ولم أستطع أن أبقى في غرفتي، فنهضت وخرجت، لقد كان يسيطر علي إحساس كما لو كنت بالضبط مسجونا في هذا العنبر ». لقد جسد تشيكوف في هذه القصة أشياء متهرئة كثيرة، ومواقف إنسانية ولاإنسانية، وعبر فيها عن التضاد الموجود في الحياة، والشخصيات الموجودة على مستوى الواقع في كل زمان ومكان وذلك من خلال الحارس « نيكيتا » وهو جندي قديم، لا يرى إلا وبين شفتيه غليون، عصبي المزاج، ضخم الكفين من كثرة استخدامهما في تعذيب النزلاء، وهو أيضا أحد الأشخاص الجديرين بالثقة، المحبين للسلطة، والذين يتسمون بضيق الأفق، وظلام العقل، ويضعون النظام فوق كل شيء في العالم، ويعتقدون أن الضرب هو أنجع الوسائل للتهذيب، واستخلاص المعلومات من نزلاء العنابر، فتراه يصب ضرباته دون حساب، أو تمييز للوجوه أو الصدور أو الظهور مقتنعا بأن ذلك هو الطريق الوحيد لحفظ النظام، فهو يمثل كلب السلطة الذي تطلقه على كل من تريد تأديبه وتعذيبه، والعنبر في حد ذاته به الخمسة النزلاء الدائمون في مستشفى الأمراض العقلية، أحدهم من الطبقات العليا، والآخرون ينتمون الى الطبقات الدنيا المهمشة، ولكل واحد من هؤلاء النزلاء حكاية خاصة يسردها تشيكوف، ويحدد من خلالها الجوانب الإنسانية لكل شخصية، وما يحيط بها من ظروف أدت الى إدخالها المستشفى، وبالتحديد في تواجدها في العنبر رقم ٦ الشهير، كما يصف تشيكوف أيضا حالة كل مريض على حدة في هذا العنبر، والممارسات التي تميزه عن زملائه ابتداء من المريض الذي ينام في



الفراش المجاور لباب العنبر وحتى آخر نزيل، فهذا الرجل الطويل النحيل الذي يجاور الباب تماما، والذي يبدو في حالة انقباض دائم، والرجل الهرم القصير القامة المتدفق حيوية خفيف الحركة ذو اللحية المدببة، والمرح الصبياني، والذي يتلوه في الفراش مباشرة، و« موسى » اليهودي الذي يليه أيضا، وهو الوحيد الذي يسمح له بمغادرة المبنى والتجول في فناء المستشفى، بل والتسرب الى الشارع والعودة بأشياء، يسرقها أحيانا منه الحارس « نيكيتا »، وهو رجل خدوم لرفاقه يعتني بهم ويحضر لهم أشياء من خارج المستشفى، ثم « إيفان دميتريتش » الشاب الذي كان يعمل سكرتيرا بمكتب لإحدى الحكومات الأقليمية، وأصيب بعد ذلك بجنون الأضطهاد، وبعد ذلك، الجار الأيمن لليهودي « موسى » وهو فلاح متكور دائما ومتورم، وكان يبدو كالحيوان الكسول البطين القذر الذي نسي التفكير والحركة منذ زمن طويل فانعكس ذلك على قدراته، وتصرفاته، وقد اعتاد الحارس « نيكيتا » أن يضربه ضربا وحشيا، دون أن يبدو عليه أي شيء نتيجة هذا الضرب المبرح، بل كان يتأرجح من ناحية الى أخري كالدن الثقيل دون أن ينطق أو تظهر عليه أي علامات تمرد. أما الساكن الخامس والأخير لهذا العنبر، فهو شخص من سكان المدن كان فيما سبق يعمل مصنفا للخطابات، وكان يبدو من صفاء عينيه الذكيتين أنه يحتفظ بسر هام بهيج. تلك كانت شخصيات « العنبر رقم ٦ »، وحين حضر أحد الأطباء الشبان الجدد الى المستشفى تغيرت الأحوال، وبدأت سلسلة من العلاقات الإنسانية خاصة بين « أيفان ديمتريتش » وبين الطبيب الجديد، إذ حدث بينهم جدل حول وجود



المرضى داخل المستشفى، وقارع كل منهم الآخر بالحجة والمنطق، وقد رد الطبيب الجديد على تساؤله عن جدوى تواجده في هذه المستشفى، وعن رد فعله إزاء ذلك « : أتسألني ماذا يجب عليك أن تفعل؟ إن خير ما يمكنك فعله هو أن تفر. ومن سوء الحظ أن المجتمع إذا صمم على وقاية نفسه من المجرمين والمرضى بالأمراض العقلية وغيرهم من المقلقين، فإنه لا يلين ولا يقهر. فليس لديك من المسالك المفتوحة إلا مسلك واحد. وهو أن توطن نفسك على أن وجودك هنا أمر ضروري ». وتثير الأحداث بعد ذلك في إيقاع السريع، وفي آلية متنامية حتى تنعكس الحالة الإنسانية، وتضيق الحلقة على الطبيب الجديد بواسطة زملائه وأصدقائه الجدد، وبدلا من تعاطفه مع المرضى، ومخاطبتهم بما فيه مصلحتهم، يجد نفسه يسير الى الهاوية وتبدأ حالته الصحية والنفسية في التدهور، حتى يقضي في نهاية النص. إن قصة « العنبر رقم ٦ » إنما تمثل حالة من الحالات الإنسانية القائمة على تعدد الرؤى والأفكار حول الإنسان ومدى جبلته تجاه ذاته وتجاه الآخرين، ولعل الشخوص التي استخدمها تشيكوف في هذه القصة تعبر وتجسد حالة من الإنسانية المعذبة سواء كانت متمثلة في مرضى العنبر أو في الطبيب الجديد الذي جاء لعلاجهم إلا أن الإنسان في الحالتين هو الإنسان وهو ما جسده تشيكوف بهذه الصورة المفزعة والمأسوية في هذا النص.

وفي قصة « الشقاء » تتبدى المعاناة الإنسانية، والجانب الانساني المثير للشفقة والشجن، في شخصية الحوذي « ايونا يوتايوف » الذي فقد ابنه منذ أسبوع، وهو يقف من هذه المأساة والكارثة الذي فجرت داخله منابع الحزن العميق، مسلوب الوعي، فاقد الإدراك، لا يدري ماذا يفعل، ولا لمن يبث شكواه، ويحاول تشيكوف في هذه القصة جذب انتباه القارئ الى هذا البعد الإنساني الذي من الممكن أن يتغلغل داخل أي شخصية تقف هذا الموقف، عن طريق الحدث الذي يلون الشخصية، ويمنحها بعدها الإنساني المهمش والمأزوم، فالشقاء المرسوم على وجه الحوذي يجعله يحاول أن يبث شكواه الى ركاب عربته، ولكنه لا يجد منهم آذانا صاغية، وعندما يعجز « أيونا » في البحث عن آذان تسمع شكواه، وتتلمس منه مظاهر حزنه العميق على ولده، يلجأ الى حصانه يحدثه بذلك، باثا له مأساته، فعندما يعودان الى الأصطبل في المساء، يقف « أيونا » أمام الحصان ويتحدث معه عن مأساة فقده لولده، ويحكي له الحكاية

كاملة، ويستمر الحصان في النظر الى وجه « أيونا » بينما هو يمضغ وينصت ويتنفس بالقرب من يد صاحبه. إن هذا البعد الإنسان الذي جسده تشيكوف في هذا الموقف العصيب لشخصية « أيونا » الأب، توضح مدى قدرة تشيكوف على رسم شخصياته من الداخل، بمنح هذه الشخصيات الصدق الفني، والحياة الإنسانية بكل أزماتها ومآسيها، فهو لا يتوقف على لمس مظاهر الحزن الطاغية في شخصية الحوذي « أيونا »، بل هو يذهب الى أبعد من ذلك حين يحيط المكان والبيئة بهذه المظاهر، حتى يصل الى مرحلة أنسنة الحيوان ليعمق من خلال هذه التضمينة الرائعة للنص عنصر المأساة والبعد الإنساني في واحدة من أجمل القصص الإنسانية على الإطلاق، إيمانا منه بوحدة الحدث، ووحدة المأساة التي جرت لهذه الشخصية البائسة، والتي لا تجد لحالتها ونيسا سوى زميلها في العمل وهو الحصان.

وفي قصة « كمان روتشيلد » تمرض زوجة الحانوتي « ياكوف » الذي كان بجانب عمله يجمع نقودا إضافية من عزفه على الكمان، وبعد أن قام بعمل مراسم الدفن، جلس عند حافة النهر متأملا، لقد كان في حيرة من أمره. وبدأت هواجسه تتحرك وهو في هذا الوضع، إذ كيف حدث هذا؟، وما الذي جعله يأتي الى هذا المكان في هذه الظروف الصعبة؟، انه خلال أربعين أو خمسين عاما من عمره لم يذهب الى النهر ولا لمرة واحدة، وحتى لو أنه قد فعل ذلك، فإن النهر لم يسترع انتباهه. انه نهر كبير.. ويمكن اصطياد الأسماك فيه ثم يبيعها للتجار والموظفين وأصحاب المطاعم ويضع النقود في البنك. لماذا يعمل الناس في الأشياء غير الضرورية لهم بالذات؟ لماذا كان « ياكوف » يتخاصم مع الآخرين، ويشتمهم طوال حياته، ويلوح بيديه دائما مهددا، ويهين زوجته..؟ لماذا يعرقل الناس هكذا بعضهم بعضا في الحياة؟ أية خسائر من جراء هذا؟ « خسائر مخيفة »(١). إن أعمال « ياكوف » ليست إنسانية، ولكن يوجد في أعماقه مع هذا إنسان حي. إنه يعزف على الكمان بحزن لدرجة يبكي فيها حتى ذلك الإنسان الذي كان مستاء منه، لقد كانت كلمة « الخسائر » الذي أوردها تشيكوف على لسان الحانوتي وهو في قمة مأساته الإنسانية هي جماع هذا البعد الإنساني الواقعي الذي يعبر عن عمق المأساة والمعاناة الذاتية التي يمر بها في هذه الظروف. لقد عكس



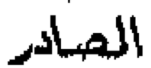
تشيكوف في هذه النظرة الإنسانية العالم الذي كان يعرفه بدقة متناهية.

ويبدو في قصة « الحرباء » جانب إنساني محدد وهو متواجد دائما في كل مكان وزمان، جسده تشيكوف من خلال شخصية مفتش البوليس « اتشوميلوف » الذي يتردد على السوق في دورية روتينية عادية، حين يسمع صوت استغاثة من أحد العمال، وهو يقبض على جرو صيد أبيض ذي أنف حاد وبقعة صفراء على ظهره، ويتهمه بأنه عضه، ويتعامل مفتش البوليس مع الموقف من زاوية الحرباء التي تتلوّن مع كل موقف بلون مختلف، فهو مع العامل الذي سبب له الكلب الجرح في يده عندما يعلم بأن الكلب من الكلاب الضالة، فالعامل في هذه الحالة أهم من الكلب، وعندما قيل بأن الكلب مملوك للجنرال، سرعان ما يتهم العامل بالتقصير، فليس من المعقول أن يعضه الكلب في يده، ويعلل ذلك بطول العامل وقصر حجم الكلب، وعندما يتردد قول آخر بأن هذا الكلب ليس هو كلب الجنرال، فالجنرال ليس لديه كلاب، يعود مرة أخرى فيهاجم الكلب، ويطلب بإعدامه فورا، جزاء عضه لهذا المواطن البائس، ولكن خادم الجنرال يحضر فجأة ويخبرهم بأن هذا الكلب هو كلب شقيق الجنرال الذي جاء حديثا الى المدينة لزيارة شقيقه، حينئذ يتحول المفتش الى الكفة التي يتواجد فيها الكلب ويتهم العامل بالقصور والغباء، وقد استخدم تشيكوف في ذكاء القاص، ونفاذ بصيرة الكاتب الواعي، المدرك لأصول فنه، الناحية النفسية لدى المفتش عند تحوله من لون الى آخر، حيث يطلب من مرافقه أن يخلع عنه البالطو حين يكون في صف العامل، ثم يعود فيطلب منه أن يلبسه البالطو حين يتحول الى صف الكلب، وهي وضعية خاصة بتحول الحرباء من لون الى لون، في أوقات تعرضها لمواقف صعبة. في هذه القصة يبرز الجانب الإنساني للسلطة حينما تكيل بمكيالين في أحد القضايا العامة، فهي مع العنصر الأقوى دائما، وهي إحالة الى قانون الغاب، الذي يقول بأن البقاء للأقوى.

إن العواطف التي وضعها تشيكوف تجاه شخصياته من خلال ممارساتهم الذاتية، ومن خلال الأحداث والمواقف الموضوعة في قصصه القصيرة، هي عواطف إنسانية واضحة، فلا نستطيع أن نعرف منها هو مع من؟، أو ضد من؟، لكنه لم يحاول أن يجمّل هؤلاء الذين يحبهم ويتعاطف معهم، بل حتى عند هؤلاء الذين لم يكن يتعاطف معهم، كان دائما يضع الجانب الإنساني نصب عينيه عند تحريك الأحداث بشخوصها ومضمونها وفلسفتها الخاصة. وعندما كان يتحدث بعض النقاد عن برودة علاقة تشيكوف ببعض أبطاله، فإنهم في الواقع إنما يعبرون عن برودتهم هم تجاه فنه الأصيل. إن الجانب الإنساني في قصص تشيكوف دائما ما يطل من جنبات نصوصه القصصية، في تعاطف مع الإنسان ومع الحيوان ومع كل من يرى أنه جدير بالوقوف بجانبه.

---

* كاتب من مصر





المصادر

- تعريف بالرواية الروسية، يانكو لافرين، ترجمة مجدي الدين حفني ناصف، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢
- مجمل تاريخ الأدب الروسي، مارك سلونيم، ترجمة صفوت عزيز جرجس، الادارة العامة للثقافة، القاهرة، د. ت
- تشيكوف والقصة القصيرة، شاكر النابلسي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٣
- قصص وروايات تشيكوف، ترجمة محمد القصاص، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٧
- تشيكوف، إيليا إيرنبورج، ترجمة الدكتور ضياء نافع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩
- تشيكوف، هنري ترويا، ترجمة خليل الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧

«الحارس» لمايكل دوغلاس

حينما تأتي الخيانة من أكثر المناطق تحصينا

يحيى النبي*

الحارس أو The sentinel ربما يبدو اسما عابرا أو عاديا للكثيرين ممن يشاهدون الأفلام الهوليوودية، وهو كذلك لمن رغب في الظاهر منه، أي التمتع بتفاصيل المطاردات لرجال الأمن والرجال الخطرين الأشرار، لولا تلك القصة التي ينطوي عليها، والتي تجعل منه فيلما خاصا جريئا يدخل إلى مناطق صعبة في السياسة الأميركية وأسرارها، عبر هرمها الأعلى، أي رئيس الولايات المتحدة الأميركية نفسه..!

EVA LONGORIA

THE SENTINEL

IN THEATERS APRIL 21



كل شيء كما أشرت يبدو عاديا في الفيلم، ويمكن للمتابع للأفلام أن يجد شبيها لها في أفلام أخرى سابقة، الرجال بالبدلات السود، والأجهزة الصوتية الموضوعة على الأذن، ومواكب السيارات الخاصة، والمسدسات التي تسحب لسبب أو بدونه، والمجندات المتحفزات للقتال، فيما هن يخفين جمالا أشد فتكا من الطلقات... ولا سيما مع رجل وسيم مثل مايكل دوغلاس، رغم أنه غرق في نهاية الخمسينيات.


الحكاية تبدأ من الاغتيال

في البدء تنفتح المشاهد على لقطات أرشيفية بالأبيض

THE SENTINEL
IN THEATERS APRIL 21
WWW.SENTINELTHEMOVIE.COM

والأسود لمحاولة اغتيال الرئيس الأميركي الأسبق رونالد ريغان عام ١٩٨١، وكيف تلقى حارسه الشخصي رصاصة عنه، ومن ثم نشاهد هذا الحارس بعد ٢٥ عاما من تلك الحادثة وهو لا يزال حارسا للرئيس الحالي، ولا نتعرف بالطبع على أية دلائل تشير الى رئيس نعرفه بل هو رئيس مفترض يدعى باليتناين (يقوم بدوره ديفيد راشي)، أما الحارس الشخصي له أو أحد حراسه الشخصيين من الدائرة الأولى حوله فهو بيت غاريسون (مايكل دوغلاس) الذي يلقى الثقة والاحترام من كل من يحيط به، أما من زوجة الرئيس نفسه ساره باليتناين (تقوم بدورها كيم باسنجر) فثمة علاقة ساخنة تتأجج أحيانا في تلك القصور الريفية التي تذهب إليها، وهنا أول التابوات التي تم اختراقها في هذا الفيلم، وهي بالطبع تابوات تتعلق بسمعة رئيس دولة، وكيف أن حارسه الموثوق به صار عشيقا لزوجته، وهو أعلى سلطة في البلاد، وبالطبع فإن مثل هذه الجرأة لا يمكن أن نجد ربعها أو أقل قليلا في الأفلام العربية والشرقية وربما الغربية غير الأميركية.

أعود إلى حكاية الفيلم المحبوكة بجهد واضح لتبدو مقنعة للمشاهد، وهي مأخوذة أساسا عن رواية لجيرالد بيتيفيش والتي تقوم على تلك التفاصيل والأسرار التي تجري في الوحدة الخاصة المكلفة بحراسة الرئيس، وهنا نتعرف كمشاهدين على تلك اليوميات التي تجري حينما يذهب الرئيس أو زوجته إلى افتتاح مؤتمر ما أو اطلاق مشروع أو زيارة إحدى المناطق، وكيف تجري الترتيبات لحراسته، والفيلم من هذه الناحية يصلح لمشاهدته من قبل المتخصصين بهذه الشؤون لأنه لا بد قد أخذت تفاصيله الدقيقة من حالات حقيقية، وبالطبع نتعرف على دور بيت غاريسون ورفاقه، مثل ديفيد بريكينريج (الممثل كايفر سترلاند)، و العميلة المتدربة السمراء والمتحمسة جيل مارين (إيفا لونغوريا) والعميل هاساس (راؤل بانيجا)، وغيرهم، والطريف في الأمر أن أحد حراس الرئيس الأميركي يدعى عزيز، ومن الواضح معالمه الشرقية الباكستانية أو العربية، وهي على كل حال مبادرة تستحق الانتباه من السينما الهوليوودية التي عودتنا على الصورة السلبية للعرب والمسلمين..!



تنبني الحكاية على أن هناك اختراقا حصل في الدائرة الخاصة بالأمن الرئاسي، فثمة خائن بينهم يريد أن يغتال الرئيس، وهذه المرة الأولى منذ ١٤١ عاما من عمر هذه الدائرة التي يتم التشكيك بأحد الحراس فيها حسب ما يعترف المسؤولون فيها، وهم من المفروض أن لا يأتيهم الشك من بين أيديهم ولا من خلفهم، وهذه هي ثاني التابوهات التي يطرقها الفيلم والتي يتميز بها، وهكذا تبدأ حبكة الفيلم بالبحث عن الخائن المحتمل، وعن الجهة التي تتبناه، ولا سيما أن التهديدات متواصلة لقتل الرئيس، ونتعرف كمشاهدين على لقطات وأصوات متداخلة تطالب برحيل الرئيس أو تنحيه وإلا سينال عقابه، ومنها أصوات عربية، فتهديدات القاعدة مأخوذة بالحسبان، إضافة إلى تهديدات داخلية من الكارهين للنظام الأميركي، ويبدو أن هذه الدائرة الأمنية تتحسب لإمكانية حدوث مثل هذه التهديدات.

الإشكالية التي يقع فيها طاقم الحراسة هي في البحث عن الخائن بينهم، وهكذا يبدأ الشك يأكل رؤوسهم، ويتحول كل واحد منهم لمراقبة الآخر، ويكون على المشاهد أن يدخل في هذه الأجواء تماما في ظل عناصر التشويق العالي للفيلم، والأداء المتميز لعناصره وعلى رأسهم مايكل دوغلاس، وكل التفاصيل الأخرى التي أدارها باقتدار المخرج كلارك جونسون المعروف بفيلمه التشويقي T.A.W.S وتتعقد الحبكة مع دخول بيت غاريسون المؤتمن الأكبر في دائرة الشك، لا سيما حينما يكتشف أحدهم علاقته الغرامية مع زوجة الرئيس، وبالتالي يكون عليه أن



يبذل جهودا خرافية لتجنب الفضيحة أولا، وأن ينجو من السجن، من جهة، ومن جهة أخرى عليه كحارس مخلص أن يبحث عمن يهدد حياة الرئيس من أجل حمايته من الاغتيال، لا سيما مع ورود تهديدات جدية واكتشاف منظمة سرية تنوي اغتياله أثناء قمة الثمانية التي ستنعقد في تورنتو بكندا.

تشويق متواصل

مثل هذا النوع من الأفلام يعتمد على عنصر التشويق، فإذا صاحبه الإقناع للمشاهد فهذا أمر جميل يعطي الفيلم قيمة إبداعية عالية، ولا يمكن بالطبع في عرض لفيلم ما أن يعيد الكاتب صياغة الحكاية بالكلمات، ولا أحبذ من خلال كتابتي عن الأفلام التي درجت عليها أن أكتب القصة كاملة حتى أترك مجالا لمن يرغب بالمشاهدة أن يتعرف على التفاصيل أكثر، ثم إن العناصر الأخرى للفيلم غير الحكاية تلعب الدور الأكبر غالبا مثل أداء الممثلين، وأسلوبية المخرج، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والتقنيات البصرية، وطريقة صياغة التشويق، وما إلى ذلك، وكلها تؤثر في تلقي الفيلم والتفاعل معه.

أعود إلى أهمية هذا الفيلم، وهي الجرأة في الطرح فيمكن مشاهدة أفلام مشابهة بها الكثير من عناصر المطاردة، والتحقيقات للكشف عن المجرم، أو للنجاة من شرك ما، والبقاء حيا للبطل كما يحدث في الحكايات السعيدة، ولكن أن يتم الدخول إلى منطقتين شائكتين مثل العلاقة التي أشرت إليها بين الحارس الشخصي والسيدة الأولى في أميركا أو الخيانة العظمى عبر وجود عميل (كي جي بي) في النقطة القصية شديدة التحصين للأمن الرئاسي الأميركي، فهذا أمر يبدو بالغ الجرأة في السياق السينمائي، ويؤشر على مدى ما وصلت له السينما الأميركية من الدخول إلى الموضوعات بالغة التعقيد.

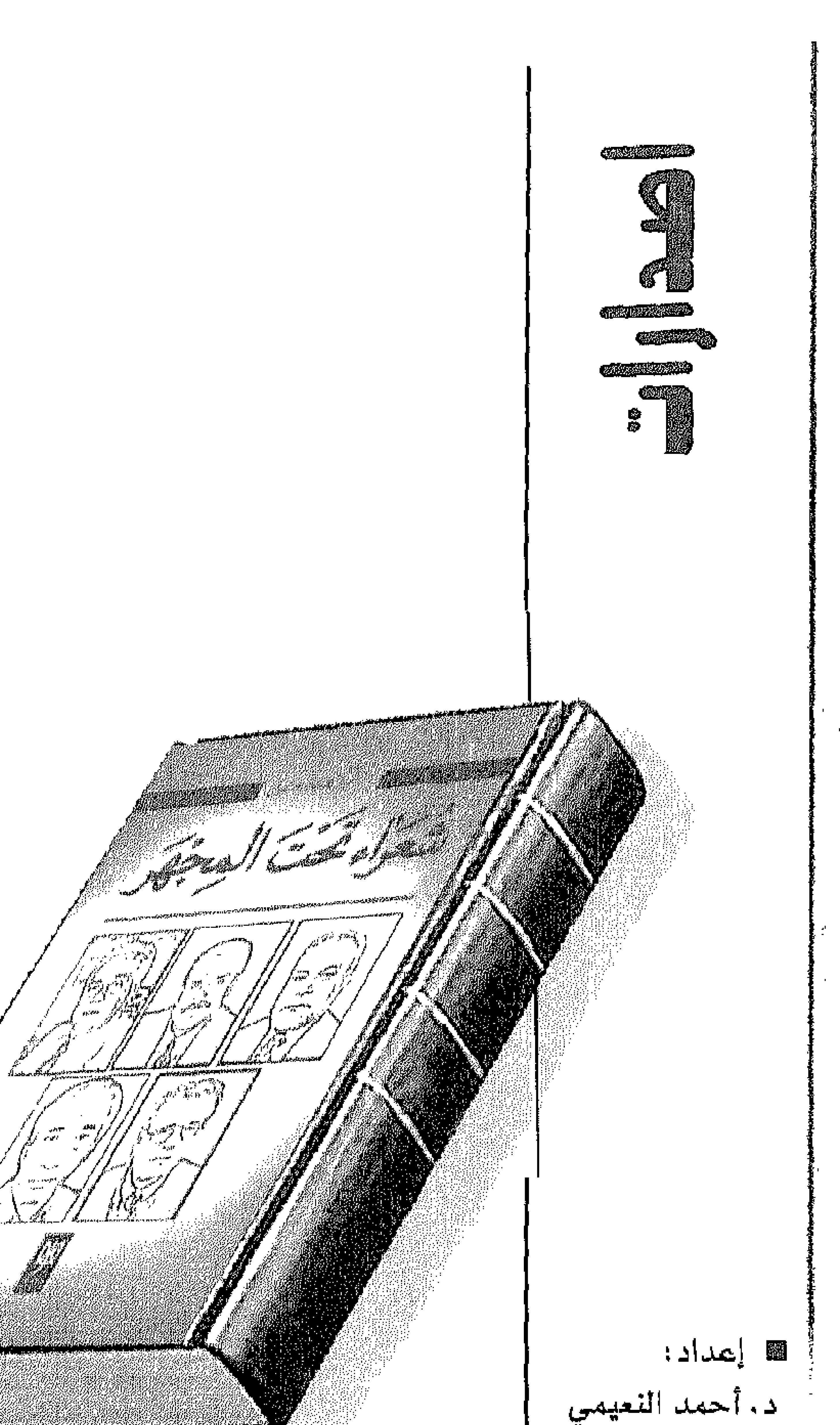
يمكن للمشاهد أن يستمتع بالكثير من اللقطات التي ضمها الفيلم، وتلك المؤشرات لبعض الأحداث الحقيقية التي يعيشها الرئيس الأميركي عادة ومجرى حياته اليومي، ولا يمكن نسيان تلك اللقطة التي تهوي فيها الطائرة الرئاسية بعد إقلاعها من كامب ديفيد حينما استهدفها صاروخ، لكن الرئيس لم يكن فيها بالطبع، وتلك اللقطات التي استهدفت حياة الرئيس في كندا، وكيف تم إنقاذ حياته من اغتيال محقق، ولقد شعرت بتقارب ما مع فيلم سابق هو «مرشح منشوريا» من بطولة دينزل واشنطن، والذي يقتل فيه الرئيس الأميركي يوم احتفاله بالفوز، ويدبر هذا الاغتيال من قبل إحدى الوحدات السرية داخل الجهاز الأمني نفسه، وعلى كل حال يبدو أن السينما الأميركية في ظل إنتاجها الضخم، قد دخلت إلى الكثير من الموضوعات سواء في الجانب السياسي أو الأسطوري أو الديني إضافة إلى الموضوعات المطروقة الأخرى كالتسلية والكوميديا وما إلى ذلك والتي تنال عادة الحضور الجماهيري والتسويق التجاري، ولكنها في الوقت نفسه تقدم بين الفينة والأخرى أفلاما تظل مدار الدهشة من قبل مشاهدها لفترة طويلة، رغم الكثير من المآخذ عليها في جانب أداء ممثليها أحيانا أو ضعف الإقناع والتكرار أحيانا أخرى.

بقيت إشارة أخيرة إلى تلك اللقطات التي تظهر النجم مايكل دوغلاس وهو يركض مطاردا من قبل صديقه السابق الذي أصبح عدوا له ديفيد بريكينريج (كيفر سثرلاند) وكيف بدت عليه ملامح الإعياء، فكيف يمكن لحارس ضعيف البنية وبعد ربع قرن من عمله أن لا يذهب إلى التقاعد والراحة ولا سيما أن أداءه أصبح متباطئا، إضافة إلى غرامياته المتأججة مع السيدة الأولى وهو يخطو إلى الستين، لقد كان على المخرج كلارك جونسون أن يختار نجما أكثر شبابا لمثل هذه المهمة، وعلى أية حال يدخل المشاهد إلى عتمة الشاشة ويغرق في تفاصيلها تماما دون الانتباه إلى الملاحظات التي يمكن للمتربصين أمثالي اقترافها، وتظل المتعة البصرية السمعية والمعرفة المقدمة بسلاسة هي غاية ما يناله.

* كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com

إصدارات

إعداد:
د. أحمد النعيمي



«شعراء تحت المجهر»
للدكتور «إبراهيم خليل»

عن دار ورد للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «شعراء تحت المجهر» للدكتور ابراهيم خليل

يقع هذا الكتاب في (١٢٦) صفحة، ويضم مقدمة وخمسة عناوين رئيسية، هي: أمين شنار: الشاعر والأسلوب، ثم محمد إبراهيم لافي الذي قتلته القصيدة، ثم البحث عن الذات وتحولات المعنى: قراءة في تجربة الاغتراب في شعر عمر أبو سالم، ثم السردية الغنائية في شعر حسب الشيخ جعفر، وأخيراً: شوقي بغدادي، ائتلاف المفترق.

وبطبيعة الحال فقد اندرج تحت هذه العناوين الرئيسية مجموعة من العناوين الفرعية التي أغنت الكتاب ووضحت مراميه.. ومن الجدير بالذكر أن الدكتور ابراهيم خليل واحد من الأكاديميين المعروفين في حياتنا الثقافية المحلية والعربية، فهو عضو هيئة تدريس في قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية، وهو باحث اصدر ما ينوف على ثلاثين كتاباً، ونشر عشرات الابحاث والمقالات والدراسات النقدية، وما زالت اعماله النقدية تلقى اقبالاً ومتابعة من الدارسين والباحثين، وتثير جدلاً ايجابياً في الحياة الثقافية والأكاديمية.

في الفصل الاول من هذا الكتاب، يذهب الباحث الى ان اكثر الذين يعرفون امين شنار ويكتبون عنه او يشيرون الى اشعاره لا يعرفون الا مرحلة الأفق الجديد، وقصائده التي نشرت فيها في الحقبة الممتدة من ١٩٦١-١٩٦٦. ونادراً ما يُشار إلى بداياته الرومانتيكية التي اشتمل عليها ديوانه الأول والوحيد المطبوع تحت عنوان «المشعل الخالد».

ويخلص المؤلف من دراسته لشعر شنار إلى أن الانزياح الأسلوبي لديه متعدد الأغراض، متنوع الأهداف والأنواع، فمنه ما يأتي بقصد الاستعارة أو التشبيه أو التجاوز، ومنه ما يأتي بقصد الشعور بالمفارقة والتناقض، ومنه ما يكون بقصد التشخيص، وتراسل الحواس.

وبالانتقال إلى محمد ابراهيم لافي، فإن المؤلف يشير منذ البداية إلى أن هذا الشاعر لم يلق الاهتمام الكافي من النقاد، فعلى الرغم من أنّ عدد دواوينه ومجموعاته الشعرية يتجاوز السبع إلا أن النقاد قليلاً ما يلتفتون اليه، أو يشيرون إلى شعره سلباً أو إيجاباً باستثناء مقالة قصيرة للدكتور إحسان عباس، ومقالات أخرى قليلة لآخرين، وهي في أغلبها مقالات ذات طابع صحفي.

ويخلص المؤلف الى أن تجربة لافي قد اجتازت مراحل ثلاث، أولاها: المرحلة الرومانتيكية، وثانيتها: الاتجاه إلى الالتزام بالكلمة التي غايتها التحريض ضد الاحتلال، وثالثتها: مرحلة الرفض القائم على نقد الموقف السياسي.

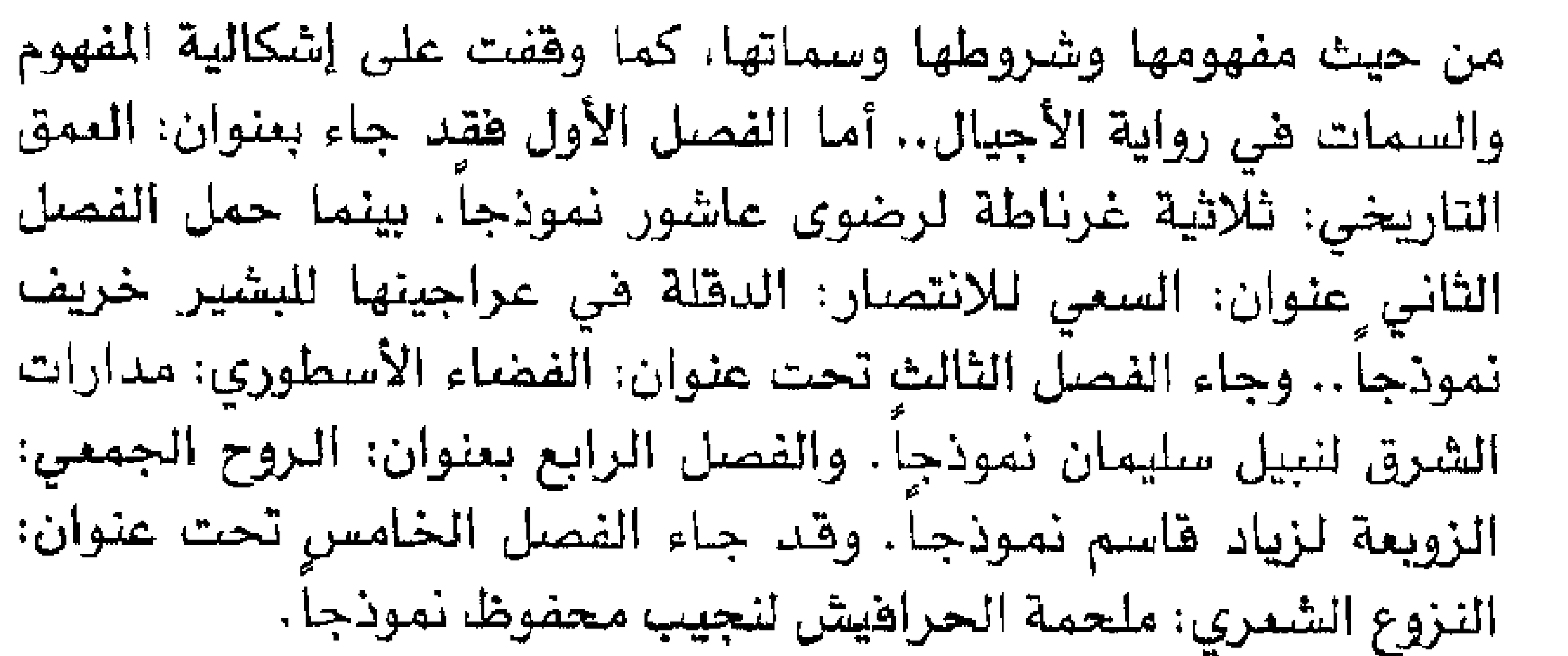
في الفصل الثالث من هذا الكتاب يذهب المؤلف إلى أن المفردات التي تتكرر في شعر عمر أبو سالم في تجاربه المبكرة والمتأخرة على حدّ سواء هي: الرحيل، السفر، المنفى، الرحلة، الهجرة، التيه، الوحدة، الفراق، اللقاء، العودة، الغربة، الاغتراب، التغرب، الأسفار، النفي، الحنين، الوحشة، الإياب، الضياع، الغياب، الدروب، الطريق، العزلة.

وفي الفصل الذي وقف فيه المؤلف على تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية، يذهب إلى أن أعمال جعفر ذات تكوين حكائي سردي لا يفترق عن الأداء الغنائي، فهو - أي الشيخ جعفر - بالقدر الذي يصف فيه المشهد الحكائي، ويعدد متوالياته نجده ينحت هذا البناء من تعبيرات موسيقية يتنامى فيها الإيقاع، ويتجلى عبر حركة البناء وجروس التراكيب والألفاظ.

وعند وقوفه على أشعار شوقي بغدادي يذهب المؤلف إلى أن قصائد بغدادي تتميز بالقافية المطلقة المتحركة التي تنتهي - في الأغلب - بالمقطع الطويل المفتوح بدلاً من المقطع القصير المغلق، أو الطويل المغلق.

جملة القول: إن كتاب «شعراء تحت المجهر» لمؤلفه الدكتور إبراهيم خليل، كتاب يستحق القراءة والاقتناء، لأن الشعراء الذين تناولهم المؤلف في هذا الكتاب لا يمثلون أنفسهم فحسب، وإنما يمثلون الجيل الذي ينتمون إليه بأدواته الفنية ورؤاه المضمونية.

إصدارات



«التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية»



للدكتورة «مريم جبر فريحات»

ضمن سلسلة كتاب الشهر التي تصدرها وزارة الثقافة الأردنية، صدر الكتاب رقم (١٠١) من هذه السلسلة تحت عنوان: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية للدكتورة مريم جبر فريحات.

يقع الكتاب في (٣٦٣) صفحة، ويضم خمسة فصول، اضافة إلى مدخل وخاتمة، وتقديم بقلم الدكتور نبيل حداد استاذ الأدب الحديث في جامعة اليرموك.

وقد تناولت المؤلفة في مدخل هذا الكتاب الملحمة من حيث مفهومها وشروطها وسماتها، كما وقفت على إشكالية المفهوم والسمات في رواية الأجيال.. أما الفصل الأول فقد جاء بعنوان: العمق التاريخي: ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور نموذجاً، بينما حمل الفصل الثاني عنوان: السعي للانتصار: الدقلة في عراجينها للبشير خريف نموذجاً.. وجاء الفصل الثالث تحت عنوان: الفضاء الأسطوري: مدارات الشرق لنبيل سليمان نموذجاً. والفصل الرابع بعنوان: الروح الجمعي: الزوبعة لزياد قاسم نموذجاً. وقد جاء الفصل الخامس تحت عنوان: النزوع الشعري: ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ نموذجاً.

يذهب الدكتور نبيل حداد في تقديمه لهذا الكتاب إلى أن الدكتورة مريم جبر التفتت الى فروق في منتهى الأهمية والدقة والتعقيد بين رواية الأجيال من جهة، ورواية الحقبة من جهة أخرى، وهي الفروق التي كلفتها الكثير من الجهد والوقت في عملية البحث والانتقاء والمعالجة.

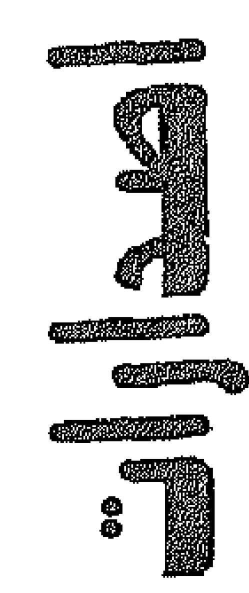
وفي مدخل هذا الكتاب نجد الباحثة تقف على تعريف الملحمة، فالملحمة في اللغة تعني الحرب، وسميت بذلك لأمرين: أحدهما تلاحم الناس أي تداخلهم بعضهم في بعض، والآخر أن القتلى كاللحم الملقى.

والملحمة في الاصطلاح – كما توصلت الى ذلك الباحثة – جنس أدبي: قصيدة قصصية طويلة ذات اسلوب سام، وتهدف الى تمجيد مُثل اجتماعية عظيمة (دينية أو وطنية أو إنسانية)، تتجسد في مآثر بطل حقيقي أو اسطوري، بطل رئيسي واحد، وكثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح، وهي الى ذلك تتضمن افعالاً عجيبة وحوادث خارقة للعادة، يسيطر فيها العَصر على ما عداه، ولا تخلو من استطرادات وعوارض الأحداث.

وترى الباحثة أن نشأة الملحمة ارتبطت بعهود الشعوب الفطرية، حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة وبين الحكاية والتاريخ، ويهتمون بمغامرات الخيال أكثر مما يهتمون بالواقع، فقد يسّرت تلك الحياة الفطرية لوناً من التوافق بين العقل وظهور الأرواح والجن وتدخل الملائكة أو الشياطين في شؤون الناس، الأمر الذي سوغ أن تكون العجائب عنصراً جوهرياً في الملاحم.

وقد توصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة الى جملة من النتائج، منها: أن النماذج المختارة قد تمثلت العناصر التي جعلتها تندرج ضمن هذا الطيف الروائي العالمي «رواية الأجيال»، بما اتسمت به من سعة وشمول وعمق زمني اتاح لها أن تصور حركة المجتمعات العربية عبر اجيال مختلفة، كما تمثلت قضايا الانسان التي يعيشها في مختلف مراحل حياته: الميلاد والنمو والموت، شأنها شأن الرواية العالمية، والى ذلك تبين افادة هذه النماذج من اجناس ادبية سابقة، وبخاصة الملحمة التقليدية، سواء اكان ذلك في مضامينها الانسانية والاسطورية، ام في بنيتها وتقسيمها وراويها ولغتها.

وترى الباحثة أن كل رواية من الروايات المدروسة تتضمن جملة من السمات الملحمية، ومنها شعرية الأسلوب، والفضاء الأسطوري، والعمق التاريخي، وبروز العنصر الديني والقدري، وتنوع الموضوعات، وتشعبها، وتصوير الأحداث والشخصيات والعادات والتقاليد، والمزج بين القوى البشرية وقوى الطبيعة الخارقة، وبخاصة في بناء شخصية البطل ، كالذي نجده في رواية ملحمة الحرافيش مثلاً، إلى جانب تفشي التفكير الأسطوري في جل الروايات التي تناولتها الدراسة، ويعود ذلك الى ان مادة هذا اللون من الروايات «رواية الأجيال» تنصب على المجتمع، وما يشهده من تغيرات تفرضها طبيعة التحول الزمني الذي تشهده الأجيال، ولذلك يبرز التفكير الأسطوري لدى الأجيال التي عاشت ظروفاً تدفعها في ذلك المنحى، كالقمع السياسي، والتخلف الاجتماعي، والجهل، والأمية وغيرها.



«هذيان ميت»

لـ«زياد أبو لبن»

صدر في عمان مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بعنوان «هذيان ميت» لمؤلفها زياد أبو لبن، وتضم هذه المجموعة سبع عشرة قصة، وتقع في (١٠٥) صفحات.

أما عناوين هذه القصص فهي: قبل عشرين عاماً، بيت آخر، عالم آخر، الأوغاد ايضاً، هذيان ميت، الصعود الى الاسفل، صيد، عزلة الصمت، الطريق، المسافات، المشنقة، صباح الجمعة، عبث الأحلام، عصف الذكريات، البئر، مدير التحرير، وقبور.

ومن الجدير بالذكر أن مؤلف هذه المجموعة القصصية الجديدة التي تحمل تاريخ ٢٠٠٦، واحد من المعروفين في مجال النقد الأدبي، فقد اصدر ابو لبن غير كتاب نقدي، كما نشر عشرات الدراسات والمقالات النقدية. وهو يعمل في وزارة الثقافة، وعضو الهيئة الإدارية لرابطة الكتّاب الاردنيين لأكثر من دورة.

واذا كانت هذه المجموعة القصصية تلفت نظرنا الى ان زياد ابو لبن قاص كما هو ناقد، فإنه يحسن بنا القول: ان قصص هذه المجموعة ناضجة فنياً، مما يعني ان القاص يملك الادوات الفنية المناسبة لكتابة القصة.

واذا كان لنا ان نقف على بعض الجوانب الفنية في هذه المجموعة القصصية، فهي ان اغلب قصصها لا تزيد عن الصفحتين الا بقليل، كما حافظ المؤلف على اللغة الفصيحة في السرد بينما تباينت لغة الحوار.



ولعل عنصر المفارقة من ابرز العناصر الفنية في «هذيان ميت»، ومن ذلك على سبيل المثال ما نجده في قصة «قبل عشرين عاماً»، فبطل هذه القصة هو «يوسف» الذي نجده يشترك في احدى المظاهرات. ولم يكن مثل هذا الامر المألوف ليلفت النظر لولا ان يوسف فوجئ اثناء المظاهرة بصديقه «أحمد» يحمل هراوة ويقمع المتظاهرين.. اما المفارقة هنا فتتمثل في أن احمد كان من اشد المعارضين للحكومة، بل كان دائم التحريض عليها، قبل ان يتحول الى شرطي يقمع المتظاهرين.

لذلك نجد بطل هذه القصة يعيش هذا الموقف: «عاد الهتاف يعلو أكثر من ذي قبل، نظر الى صف من حاملي الهراوات.. لم يتبيّن من واقيات الرصاص ملامحهم، لكنه دقّق النظر فرأى احمد، الذي يحمل هراوة بيده اليمنى وواقية بيده اليسرى، لم يصدق نفسه، وتساءل: هذا أحمد الذي كان يقود المظاهرات ايام الجامعة، هذا احمد الذي كان يناقشهم في السياسة حتى تتدلى السنتهم، هزّ رأسه، ووقف صامتاً، وجموع الشبان تتقدمه، امسكت به زوجته وهي تهزّه بعنف، وتقول: هل اصابك مكروه يا يوسف» ص١٠.

وبذلك يتضح ان هذه القصة بمجملها مبنية على عنصر المفارقة. اما عن اللغة، فقد أشرنا الى ان الكاتب حافظ على اللغة الفصيحة في السرد، لكن بعض جوانب الحوار جاءت عامية، وذلك على نحو ما نجده في قصة المشنقة، حيث نجد الرجل الثري يقول للصبي الفقير: «اخرج جاك العمى في هالشكل» ثم يعود الى نفسه وهو ينادي: «هات الشاي يا ولد.. يلعن اللي شغلوكو» ص٦٨ .

ولعل زياد ابو لبن اراد من مثل هذا الحوار العامي ان يكون مناسباً للشخصية المعنية، بحيث يقدم الشخصية بمستواها الثقافي والاجتماعي والتعليمي، ومما يؤكد هذا الامر ان المؤلف حافظ على فصاحة اللغة وجمالياتها في البناء السردي لقصص المجموعة.

ونجد المؤلف يحرص على جماليات السرد في قصصه، ومن ذلك على سبيل المثال: «اخذ وجهه يتفصد عرقاً، وشفتاه تنتفض في توتر حاد، لا يستطيع حتى لفظ حرف او تحريكه، كاد يبول في ثيابه، قدمه ما عادت تحمل مئة وعشرين كيلوغراماً من اللحم الآدمي، رأسه ينزلق بين كتفيه، وكرشه مندفع للأمام، ووجهه كوجه كوبرا ناشبة فوق ذيلها المدبب تصارع الموت» ص٦٧ .

جملة القول: ان مجموعة «هذيان ميت» لمؤلفها «زياد ابو لبن» مجموعة قصصية متماسكة من حيث مضامينها وبنائها الفنية، وتشير بشكل واضح إلى أن المؤلف قادر على مواصلة مشواره الابداعي بعمق واقتدار.

«الكرسي الأزرق»

لـ«عبد الله المتقي»

ضمن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، صدرت مجموعة قصصية بعنوان: «الكرسي الازرق» لمؤلفها عبد الله المتقي.

تقع هذه المجموعة في (٦٨) صفحة، وتضم ثماني وخمسين قصة، تنتمي جميعها إلى ما تسمى بالقصة القصيرة جداً، أو القصة البرقية، أو القصة الومضة، وهي القصة التي لا تتعدى صفحة واحدة او بضعة اسطر.

ومن عناوين هذه القصصة: جثة جافة، مساء العيد، تفاحة نيوتن، سحابة عابرة، انتبه من فضلك، قوارير زرقاء، عرس الذئب، ضحك القصة، نافذة القطار، غرفة للذكريات فقط.. وغيرها.

ولعل افضل ما يمكن الحديث عنه في هذا المقام هو اهمية هذا الشكل من القص، وخصائصه الفنية والمضمونية، فقد بات للقصة القصيرة جداً كتّابها المتميزون، وصدرت غير مجموعة قصصية تعتمد على هذا اللون من القص، ومن ذلك على سبيل المثال مجموعة «مشي» لسعود قبيلات، ومجموعة «طقوس للمرأة الشقية» لمحمود شقير.. وها نحن امام مجموعة جديدة لعبد الله المتقي.

هل للقصة شكل محدد وأطر فنية ينبغي على القاص الالتزام بها؟ ان الاجابة عن هذا السؤال ظلت دائماً بالنفي، فالنقاد غالباً ما يشيرون إلى أن القصة لا شكل لها سوى أن تكون قصة، وكل قصة جيدة بهذا المعنى هي ذات شكل خاص بها.

غير أن الدراسات النقدية تستطيع الوقوف على بعض الخصائص والسمات العامة في كل شكل ابداعي، لذلك سنحاول الوقوف – بعجالة – على أبرز خصائص القصة القصيرة جداً.

ولعل أبرز خاصية من خصائص هذه القصة هي محدودية الحجم، فهي لا تعدو ان تكون بضع كلمات، أو بضعة أسطر، ولكي تصل هذه القصة إلى هدفها لا بد ان تكون لغتها مكثفة، مما يعني أن اللغة المكثفة هي خاصية أخرى من خصائص هذه القصة.

وتتصل مثل هذه السمات الفنية بسمات أخرى، اذ غالباً ما تركّز هذه القصة على المضمون، وذلك لأنها الزمت نفسها بشكل معين، ومفردات محددة.

ولعل هذا ما يفسر اهتمام القصة القصيرة جداً بعنصر المفارقة، واعتمادها على لحظة الإدهاش، فالقاص في هذا اللون القصصي يجد نفسه مطالباً بتقديم فكرة متكاملة بأقصر الطرق، وهنا يجد في المفارقة ملاذاً آمناً.

ومن خلال قراءتنا لمجموعة «الكرسي الازرق» لاحظنا أن عبد الله المتقي كان حريصاً على اعطاء عناوين مختلفة للقصص الكثيرة في هذه المجموعة، لكنه – ربما من حيث لا يدري – راح يعطي بعض قصصه عناوين متقاربة، مثل «قوارير زرقاء» و«علبة زرقاء»، و«الكرسي الأزرق» و«جثة جافة» و«حقوق جثة».

وعلى أية حال، فإن الكتابة في مثل هذا اللون من القص تنطوي على مخاطر، فإذا لم ينتبه المبدع إلى قصته جيداً، فإن مثل هذه القصة ستبتعد عن كونها، وتصبح شيئاً آخر.

ونتيجة لضيق المساحة المخصصة لعرض الكتاب الواحد ومناقشته، سأورد هنا قصة وأترك التعليق للقارئ.. هذه قصة بعنوان: «توم وجيري». تقول القصة: «توم يبحث عن جيري بالريق الناشف، ولما لم يجده، شرع في تكسير أواني المطبخ.. أقبلت الخادمة بسيقانها البدينة والسوداء، وأمسكت جيري من أذنيه، لوحت به كثيراً، ثم قذفته بيمناها السمينة فقط، كاد توم يستلقي على قفاه، وانقطع البث.. وتمرغ الطفل كثيراً بالقرب من التلفاز» ص١٤ .

وأخيراً: ان مجموعة «الكرسي الازرق» لمؤلفها «عبد الله المتقي» بحاجة الى قراءة متأنية، ودراسة تفصيلية، للوقوف من خلالها على جوانب الضعف والقوة في هذه المجموعة بشكل خاص، وهذا اللون من الإبداع بشكل عام.



غازي الذيبة *

تسويق الكتاب

يتبجح بعض المؤلفين العرب، بان إصداراتهم وزعت أرقاما كبيرة من النسخ، مقارنة مع ما يوزعه زملاؤهم الآخرون، وهم بذلك يحاولون خلق نوع من الانتباه الى اهميتهم ككتاب يحظون بحضور بين القراء، وان اثرهم متحقق في حجم ما يوزعونه.

وبذلك يردون على المقولات التي تفطر القلب عن عجز الكتاب العربي من ان يكون صاحب حظوة بين جمهرة الناس، وفي حقيقة الامر، فإن اعتى دور النشر العربية، لا توزع من الكتاب الذي تطبعه في الاشهر الستة الاولى اكثر من الف نسخة، وبعض الكتب لا توزع عشر نسخ، إلا ما يباع منها للمؤسسات التي تشتري ما يتوسل به بعض الكتاب به، بعض النسخ بقصد دعم الكتاب.

إن مأساة الكتاب والكاتب العربيين، لا تتمثل في إجحاف الجمهور حقهما من الانتشار، بل تكمن في طرق التعامل مع الكتاب نفسه، وآليات تسويقه وتوزيعه الباليتين، والتي اصبحت طي النسيان، فيما تتسابق دور النشر الغربية، في جلب الكتاب اليها، ضمن شروط معرفية وفنية عالية احيانا، واحيانا ضمن شروط تسويقية سخيفة، وتقدمهم عبر حملات إعلانية محكمة، تروج لكتبهم، مما يحقق للكاتب حضوره ويصنع اهميته في مجتمعه، ويسوق كتابه بما يقيه عوز التوسل لهذه المؤسسة او تلك.

في احدى المرات التي زرت فيها بلدا من العالم النامي، رايت إعلان كتاب بحجم بناية من اربع طوابق، يغطي جزءا من واجهة ساحة شعبية، وعلمت فيما بعد ان هذا الكتاب هو الاول لصاحبه، وقد وزع في الاشهر الثلاثة الاولى مائة الف نسخة، ولم استغرب ذلك، فإعلان بهذا الحجم وفي مكان مناسب للتعريف به يكفيان لترويج الكتاب.

ولأن اغلب المتعاملين في صناعة الكتاب من العرب، يتعاملون مع الكتاب من زاوية نظر واحدة، وهي عدم انتشاره، وعدم الاهتمام بتسويقه، فإن ازمة المؤلفين ستظل واقعة لا محالة، وستدفع ببعضهم الى التبجح بان كتبهم توزع ارقاما خيالية في واقع التوزيع العربي الباهت للكتاب، ونحن نعلم ان اغلب المؤلفين يدفعون ثمن طباعة كتبهم، ولا ينالون منها سوى بضع نسخ يهدونها لاصدقائهم غالبا، وتبقى فواتير تسديدهم لاكلاف ما طبعوه، عجزا في ميزانياتهم ومديونية تثقل الكاهل.

إن انتفاضة المؤلفين على طرائق التوزيع والنشر السائدة عربيا، سوف تحقق لهم بعضا مما يريدونه لمؤلفاتهم، إضافة الى انها ستساعدهم في تحقيق إيرادات من وراء كتابتهم.

فقد اصبح منطق السوق يفرض علينا توجيه قدراتنا نحوه، والانتباه الى قيمته التي اصبحت جزءا من تكوين ثقافي يسود مجتمعاتنا، فاغلب السلع لا يتم الترويج لها إلا عن طريق تسويقها عبر حملات اعلانية ضخمة، تنساق نحن الكتاب وراءها، فلماذا لا نكون جزءا من لعبة تسويق كتبنا بتلك الطرق؟

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com



